TUDOR VIANU

OPERE

STUDII DE ESTETICĂ

•

Ediție și note
de
GELU IONESCU





EDITURA MINERVA
București — 1976

ESTETICA

PREFAȚA LA EDIȚIA A II-A

După cinci ani de la publicarea primului volum al Esteticii *şi după trei ani de la apariția celui de al doilea, o nouă ediție a acestei scrieri a devenit necesară. O tipărim astăzi fără adaosuri, cu singurele revizuiri impuse de o nouă lectură.* Estetica *se înfățişează astfel publicului în forma care a constituit caracterul ei din primul moment: o expunere sistematică a problemelor esteticii, crescută din nevoile unui curs universitar şi întemeiată pe o anumită înțelegere a artei. Desigur, cele două nevoi care se satisfăceau în construcția edificiului, nevoia de a informa şi aceea de a promova o concepție despre artă, n-au fost deopotrivă de subliniate, nici de acei care au binevoit să se ocupe în scris de această lucrare şi poate nici de autorul ei. Mă simt deci dator cu unele lămuriri, al căror prilej sînt bucuros a-l afla în noua ediție care vede astăzi lumina zilei.*

Desigur, Estetica *nu se va da niciodată înapoi să recunoască ceea ce este ea în primul rînd : întîia încercare a literaturii româneşti de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările mai însemnate ale ştiinței noastre îşi găseşte locul ei într-o unitate organică, hrănită din substanța cercetării mai vechi şi mai noi. într-un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deține improvizația grăbită şi arbitrară, am crezut că nu trebuie să mă abat de la ceea ce alcătuieşte norma de procedare a oricăreia dintre ştiințele naturii şi ale spiritului,*

adică *reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigaţia anterioară şi folosirea tuturor cîştigurilor valide ale acesteia.* Estetica *a putut fi astfel folosită drept o lucrare informativă, ca una în care istoricul problemelor şi referinţele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii.*

Hotărîndu-mă a publica o lucrare ştiinţifică şi nu un manifest, m-am ferit a mă opri la acele formule sumare în care atîţi dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esenţială a fenomenului artistic. Cei care se mulţumesc cu afirmaţia că arta este eliberare sau că ea este intuiţie, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiţie, toţi preparatorii de leacuri expeditive şi toţi militanţii formulelor cu răsunet magic îşi ascund complexitatea fenomenelor şi întinderea cîmpului pe care trebuie să-l domine. în locul unor sentinţe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor şi recunoaşterea complexităţii lor, în care m-am aplicat a croi drumuri şi a construi etape. îmi dau bine seama că în cîmpul discuţiilor asupra artei se vor încrucişa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmăreşte să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască. Dacă cel dinţii va găsi că lucrarea de faţă înaintează prea încet în stufişul unor fapte pe care nu doreşte nicidecum să le simplifice, am nădejdea că cititorii aparţinînd celeilalte categorii vor aprecia intenţia riguroasă care ne-a călăuzit tot timpul.

Lucrare de informaţie, de integrare şi de analiză, Estetica *se dezvoltă din fundamentul unei înţelegeri a artei care leagă între ele. părţile şi conferă expresie întregului. Fără a putea intra în amănuntele unei concepţii, expuse în paginile care urmează cu mai mult răgaz, vom spune că ideea de artă înfăţişată aci se înlănţuieşte cu o filozofie a muncii. Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforţarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat şi armonios. Arta este astfel ţinta oricărei munci, atinsă parţial şi, din cînd în cînd, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate neîmpărţită abia de marii artişti. încercînd să adîncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conştienţi şi raţionali în creaţia artistică, după cum am crezut că putem înţelege mai bine rolul care revine artei în civilizaţia modernă a muncii.*

încercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei ne-a adus în faţa constatării că nu tot acest cuprins este estetic. în formele plăsmuirii estetice, arta introduce valori interesînd toate domeniile culturii. Taina influenţei ei stă desigur în această împrejurare, care explică în acelaşi timp ceea ce s-ar putea numi paradoxul artei: faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăşi, sfidează această mobilitate şi se ridică deasupra ei. Estetica se despică astfel pentru noi într-o filozofie a artei şi o fenomenologie a structurii ei, analizate deopotrivă aci. Psihologia creaţiei şi a receptării artistice întregesc analizele amintite, urmărind direcţiile principale stabilite din primul moment.

Credincios preceptului kantian, după care intuiţia fără concept este oarbă, dar conceptul fără intuiţie este gol, am căutat să sprijin fiecare din afirmaţiile teoretice ale lucrării de faţă cu intuiţii împrumutate mărturiilor artiştilor şi cîmpului larg al artelor. Dar în timp ce redactam capitolele care socoteam că pot profita din mobilizarea acestui material, aveam impresia că ceva îmi scapă şi că cercetarea mea ar trebui să se completeze prin expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte. Este ceea ce cred că voi întreprinde în anii următori, pentru cazul poeziei.

In pragul unor teme noi, nu pot să nu evoc primul deceniu al activităţii mele la Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti şi pe ascultătorii mei de atunci, care, prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai tîrziu acestui volum, întăreau în mine dorinţa de a le dezvolta şi desăvîrşi. Fie ca aceste pagini

să regăsească pe ascultătorii cursurilor de estetică în anii 1924—1934, cărora îmi place să le adresez aci gîndurile prieteneşti ale bunei amintiri.

TUDOR VIANU

Februarie 1939

PREFAȚA LA EDIȚIA A III-A

Ediția a IH-a a Esteticii, *devenită necesară de mai mulți ani, apare abia astăzi. Cititorii vor regăsi opera în forma şi cuprinsul ediției anterioare, căreia i s-a adăugat numai* Indicele de materii *al primei tipăriri, pus la curent cu noua paginație.*

T. V.

Martie 1945

1. FRUMOSUL NATURAL ŞI FRUMOSUL ARTISTIC

Definiţia esteticii va rezulta pentru cititorul acestor pagini, cu mai multă lumină şi într-un chip mai desăvîrşit, abia la sfîrşitul lor. Progresul treptat al cercetării pe care ne-o propunem va aduce, odată cu răspunsul feluritelor probleme, şi o delimitare mai strictă a domeniului căruia ele îi aparţin. Dar deşi, urmărind a cunoaşte graniţele domeniului estetic, trebuie să-l parcurgem în întregime, pentru a orienta cercetarea este nevoie să încercăm de pe acum o precizare a obiectului lui. Vom spune deci din capul locului că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este ştiinţa *frumosului artistic.* Această precizare este cu atît mai importantă, cu cît aproape de-a lungul întregii, dezvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul ştiinţei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic,* cît şi în *frumosul natural.* Cel din urmă nu părea a fi decît modelul mai frust şi mai imperfect al celui dintîi ; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvîrşită şi mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înţelegea să-şi menţină speculaţia sa în domeniul exclusiv ăl artei, nu putea să se împiedice de a recunoaşte anticipaţia ei în frumuseţea naturii. „Obiectul ştiinţei despre care tratăm, scrie el[1]*, este frumosul în artă. Frumosul in natură nu ocupă un loc decît ca primă formă a fru-

*** Vd. notele la sfîrşitul volumului.**

moşului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecţiunile realităţii."

Numeroase sînt însă motivele care ne fac a socoti că între frumuseţea artei şi a naturii există completă eterogenie. Mai întîi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe cînd frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială că şi frumuseţea naturii presupune o conştiinţă umană care s-o valorifice, în lipsa căreia ea n-ar mai fi frumuseţe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă, in cazul frumosului natural, asupra unor obiecte neatîrnate de om, pe cînd în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el, în sensul că le-a produs, dar şi în acela mai special că le-a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferenţa între aceste două categorii de obiecte este atit de radicală, încît e cu neputinţă ca o procedare metodică să le atribuie aceleiaşi cercetări. Nici una dintre ştiinţele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activităţii omeneşti, cum sînt instituţiile şi legile, ştiinţa şi moravurile. Considerată ca o ştiinţă a spiritului, estetica nu poate cerceta decît frumosul artistic, care este o operă. Esteticianul rămîne incompetent cînd i se cere, după cum se întîmplă uneori, să precizeze care sînt normele unui exemplar al frumosului natural, cum este, de pildă, tipul cel mai frumos al speţei omeneşti. Cînd problema se pune, biologistul are poate mai numeroase posibilităţi să răspundă. Propria lui competenţă se restrînge insă aci. în problemele esteticii, specialitatea sa rămîne inoperantă, întocmai ca a zoologului, care, studiind modul de viaţă al cîrtiţelor şi castorilor, nu poate aduce vreo lumină valabilă şi cît priveşte sfera proprie de întrebări ale arhitecturii.

Deosebirea dintre frumosul natural şi artistic apare deopotrivă de limpede cînd considerăm felul variat în care ele sînt evaluate. Cine priveşte un colţ frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparenţă. Nu tot astfel acela care contemplă o creaţie de artă. Aci valoarea este asociată nu numai cu ceea ce apare, dar şi cu cauza care a produs aparenţa. Preţuirea artei

este în acelaşi timp şi a artistului căruia i se datoreşte. încîntarea pe care o resimţim în faţa unei opere artistice se întregeşte cu admiraţia pentru facultăţile artistului şi uneori cu iubire pentru sufletul lui. Cînd vom studia mai tîrziu componentele sentimentului estetic, vom vedea mai de aproape cîte din ele se adresează nu operei, ci creatorului. Cele spuse deocamdată sînt suficiente pentru a marca mai bine diferenţa dintre cele două specii ale frumosului.

In sfîrşit, frumosul natural e infinit, pe cînd frumosul artistic este limitat. întreaga natură este frumoasă.[2] Orice fragment al ei participă la frumuseţe. Un colţ încîntător de natură nu se mărgineşte prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întreţină mai departe interesul pentru frumos. Frumuseţea naturii în întregimea ei era pentru mistica unui Plotin sau ***Si.*** Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce priveşte arta. O operă de artă este un popas de frumuseţe într-o lume urîtă sau indiferentă. Prin artă se introduce într-un punct al lumii o valoare care lipseşte restului ei. Cine se apropie de o qperă artistică are conştiinţa limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepţiei comune şi a vieţii practice. Caracterul etero-cosmic al oricărei creaţii de artă este absolut evident.[3] Funcţiunea pe care arta o îndeplineşte rezultă dealtfel din această însuşire a ei, prin care sufletul omenesc se întregeşte, exercitîndu-se într-un fel de activitate pe care restul lumii n-are prilejul s-o determine. Pentru a izbuti această izolare din lume, artistul organizează şi unifică un anumit material, îi dă un cadru şi, prin urmare, o limită. Dar şi asupra acestor însuşiri ale operelor de artă vom avea ocazia să revenim. Pentru moment este interesant să reţinem numai această nouă deosebire între frumosul natural şi artistic, care obligă estetica să-şi asume studiul unuia singur dintre aceste obiecte atît de felurite.

Dacă acum analizăm felul interesului pe care îl deşteaptă în noi natura frumoasă, observăm că el se alimentează de obicei din izvoare extraestetice. Mai întîi din facultatea ei de a modifica într-un chip fericit senti-

meritul vitalităţii noastre. „Bucuria pe care ne-o pricinuieşte trecerea de la întuneric la lumină, scrie odată Guyau, strălucirea cerului albastru, vivacitatea însăşi a culorii, marchează, în acelaşi timp cu o sărbătoare a ochilor, o bunăstare totală a organismului. Planta care se veştejeşte în obscuritate şi se îndreaptă către lumină, ca şi cum ar vedea, deşi n-are simţul vederii, încearcă poate ceva analog trecînd de la umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce în cazul acesta la jocul unui organ particular. Poezia luminii provine din însăşi necesitatea ei pentru viaţă şi din arzătoarea stimulaţie pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinuieşte răsăritul soarelui este mai mult decît o satisfacţie a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu fiinţa noastră întreagă."[4] Este *dg* netăgăduit că dacă natura ne apare de atîtea ori frumoasă, împrejurarea nu se datoreşte unor motive estetice, ci puterii ei de a ne întări şi înviora, virtuţii ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre.

în cazul special al frumuseţii naturale a omului, răsunetul ei în cenestezie are totdeauna un aspect deosebit. Putem găsi frumos pe un om, mai întîi din pricina vitalităţii lui, care stimulează pe a noastră. Incîntarea pe care prezenţa unui astfel de exemplar ne-o inspiră conţine în sine ceva din încrederea şi siguranţa pe care o trezeşte în noi societatea cu orice fiinţă robusta şi optimistă. Cînd un bărbat găseşte frumoasă o femeie şi o femeie pe un bărbat, în interesul care susţine o astfel de evaluaţie se amestecă, fără îndoială, şi o reprezentare sexuală.[5] „Frumuseţea este făgăduinţa unei fericiri", scria odată Stendhal, generalizînd asupra cercului restrîns al acestor experienţe. Fără a merge pînă la problema metafizicii şchopenhaueriene a instinctului, se pare totuşi că oricine percepe în frumuseţea celuilalt sex acordul posibil a două senzualităţi, fericirea prin asociaţie sexuală. în sfîrşit, cineva ne poate părea frumos şi din pricina valorilor intelectuale sau morale indicate de fizionomia lui. Găsim frumos pe gînditorul a cărui frunte vastă* a cărui .expresie, liniştită şi concentrată manifestă procesul înalt şi intens al cugetării ; de asemeni, pe bărbatul sau femeia din ale căror trăsături ne vorbesc bunăvoinţa faţă de oameni, blîndeţea şi gingăşia. Niciodată în aceste împrejurări nu recunoaştem frumuseţea omului din pricina unor calităţi estetice.

Tot astfel, dacă luăm în considerare frumuseţea peisajului, observăm că această apreciere este determinată în noi de motive care nu au în ele nimic estetic. Natura ca peisaj ne apare frumoasă mai întîi ca un loc al păcii netulburate, în care parcă ne eliberăm din constrîngerile şi ostenelile civilizaţiei. Jean-Jacques Rousseau a indicat bine acest motiv, evocînd clipele de fericire calmă trăite în timpul recluziunii sale voluntare în insula Saint-Pierre : „Smulgîndu-mă dintr-o lungă şi dulce reverie şl văzîndu-mă înconjurat de verdeaţă, de flori şi de păsări, lăsînd privirile să-mi rătăcească departe pe romanticele maluri care mărginesc vasta întindere de apă clară şi cristalină, asimilam aceste obiecte demne de a fi iubite cu închipuirile mele. Apropiindu-mă astfel treptat de mine însumi şi de ce mă străjuia, nu mai puteam d'sţinge între realitate şi închipuire, atît de mult totul contribuia să facă fermecătoare existenţa reculeasă şi solitară pe care o duceam în aceste locuri frumoase."[6] Pacea naturii, un element capital în frumuseţea ei, este, aşadar, în realitate aceea pe care sufletul omenesc o cîştigă asupra neliniştitei vieţi a societăţii. Dar farmecul pe care îl degustăm în astfel de clipe şi care ne îndeamnă să declarăm natura frumoasă nu cuprinde în sine nimic estetic.

Alteori natura ne pare frumoasă tocmai din pricina exuberanţei ei. Cînd privim panorama unui vast peisaj şi luăm cunoştinţă de mulţimea neistovită a formelor pe care natura le scoate din sînul ei, simţim ca un izbitor contrast fărîma de vitalitate pe care o cuprindem în noi. Dar acea slabă scăpărare a vitalităţii noastre se aprinde mai tare în faţa spectacolului exuberanţei naturii, pînă la punctul în care propria individualitate mărginită pare a îmbrăţişa viaţa întregii naturi. „Zgomotele satului urcă pînă la fereastra mea deschisă, notează odată Amiel în jurnalul lui intim, lătrături îndepărtate, glasuri de femei la fîntînă, cîntece de păsări în livezile din vale ; covorul verde al cîmpiei se brăzdează cu

umbrele trecătoare pe care le plimbă norii. întreg peisajul este străbătut de un fel de dulceaţă plină de nuanţe şi de o graţie caldă, şi iată că încep a încerca nu ştiu ce bunăstare, bucuria contemplaţiei, aceea în care sufletul nostru, ieşind din limitele lui, devine sufletul unei regiuni, al unui peisaj."[7] Sentimentul panteist al naturii a devenit varietatea lui cea mai frecventă de cînd romanticii l-au cîntat mai întîi. Dar contopirea mistică cu viaţa totului este o reacţiune religioasă a conştiinţei şi nu una estetică.

Există apoi şi o altă atitudine religioasă în faţa naturii, care ne determină s-o proclamăm frumoasă. Natura este resimţită în cazul acesta ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinităţii, ca reflexul splendorii divine. „Am observat totdeauna, povesteşte Chateaubriand, că în timp ce priveşti marile scene ale naturii, Fiinţa necunoscută se manifestă în inima omului. într-o seară adîncf linîştită, ne găseam în frumoasele mări care scaldă ţărmurile Virginiei. Toate pînzele erau îndoite şi mă aflam pe punte cînd auzii clopotul care chema echipajul la rugăciune : mă grăbii să mă duc şi eu pentru a-mi uni rugăciunea cu a tovarăşilor de călătorie. Ofiţerii se găseau la pupă împreună cu călătorii ; preotul, ţinînd o carte în mînă, stătea în faţa lor; marinarii erau răspîndiţi pe bord : cu toţii eram în picioare, privind spre prora corăbiei, îndreptată către apus. Globul soarelui, gata să se cufunde în unde, apărea printre frînghiile navei în mijlocul unor spaţii nelimitate. S-ar fi spus că astrul răspînditor de raze îşi schimbă în fiecare clipă orizontul, odată cu legănările pupei. Cîţiva nori erau aruncaţi fără ordine la răsărit, unde luna se ridica încet. Restul cerului era curat ; numai la nord, întocmind un triunghi cu soarele şi luna, o trombă, strălucind cu toate culorile prismei, se ridica din mare ca un stîlp de cristal sprijinind bolta cerului. Ar fi fost demn de plîns acela care în faţa unui astfel de spectacol n-ar fi recunoscut frumuseţea divinităţii."[8] Mărturia este cum nu se poate mai limpede. Frumuseţea unui peisaj, ca acela descris de Chateaubriand, provine, fără îndoială, din reprezentarea religioasă cu care el se asociază.

Cînd, către sfîrşitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea europeană s-a îmbogăţit cu aşa-numitul „sentiment al naturii", sporind regiunile frumuseţii în lume, deşi nu ale frumuseţii propriu-zis estetice, lucrul s-a petrecut sub presiunea unui „complex de inferioritate", al unei conştiinţe deficitare, care de atunci n-a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărţit de natură prin artificialitatea civilizaţiei şi prin complexitatea în creştere a unei vieţi care îi pune probleme din ce în ce mai ostenitoare, omul modern a resimţit situaţia nu numai ca un neajuns, dar ca o vină. Aspiraţia lui ispăşitoare s-a îndreptat atunci către natura naivă, dinaintea oricărei munci a culturii, pe care o înzestra cu o valoare morală, în care trebuie să recunoaştem şi temeiul încîntării cu care ea a fost de atîtea ori considerată, într-un tratat celebru, Schiller a denumit *sentimental* acest interes pentru natură în operele poeţilor moderni.[9] Numeroase pot fi valorile morale recunoscute naturii. Iată în această privinţă o frumoasă pagină din Barres, în care adînca înrădăcinare a unui copac, vigoarea şi unitatea lui sînt resimţite cu o nostalgie determinată desigur de fărâmiţarea, fragilitatea şi dezrădăcinarea care compun destinul unui om modern : „Cît de mult iubesc acest copac ! Priveşte ţesătura deasă a trunchiului său, nodurile sale puternice. Nu ostenesc să-1 admir şi să-1 înţeleg... îi simţi oare biografia ? Eu o disting deopotrivă în viguroasa lui totalitate şi în fiecare din amănuntele care decurg din ea. Acest copac este imaginea expresivă a unei frumoase existenţe. El nu cunoaşte nemişcarea. Tînăra lui forţă creatoare i-a hotărît de la început destinul şi nu conteneşte nici o zi să-1 însufleţească. Dar este oare aceasta propria lui forţă ? Desigur că nu, ea este eterna unitate, veşnica enigmă care se manifestă în orice formă. Sub pămînt, în dulce umiditate, în întunericul nopţii subterane, sămînţa a devenit demnă de lumină. Şi lumina a îngăduit atunci ca gingaşa mlădiţă să se dezvolte şi să se întărească treptat. N-a fost nevoie ca un învăţător dinafară să intervină. Platanul îşi etaja membrele cu voioşie, îşi proiecta ramurile, îşi aşeza frunzele din an în an mai desăvîrşit. Priveşte ce curată este sănătatea lui !"[10] O reprezentare

morală, conştiinţa forţei sigure şi calme care lucrează în orice creatură naturală, vine aci să determine preţuirea naturii, care poate fi declarată frumoasă şi pentru acest motiv.

Am putea desigur să înmulţim exemplele noastre, dar ceea ce ar rezulta pînă la urmă ar rămîne acelaşi lucru : natura este îndeobşte resimţită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni şi întări organic, din pricina liniştii pe care o opune zbuciumului societăţii şi civilizaţiei, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-1 trezească sau din acela al valorilor morale pe care sîntem înclinaţi să i le atribuim. Dacă totuşi, uneori, frumuseţea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfrîngerea naturii ca opera divinităţii, orientînd sentimentul nostru nu numai către înfăţişările ei, dar şi către creatorul lor, conţine în sine ceva estetic. Alteori natura aminteşte arta, pentru că o privim cu ochi formaţi în şcoala picturii şi capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevate.[11] S-a observat astfel cu multă dreptate că, dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura şi filozofia lui un interes atît de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat desigur din pricina faptului că, încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă şi olandeză făcuse din astfel de peisaje subiectele pînzelor ei. S-ar putea urmări dealtfel evoluţia preferinţei pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane. Oare oamenii veacului al XVII-lea nu descopereau că natura este frumoasă atunci cînd ea amintea picturile lui Poussin ? în tot cazul, despre felul cum impresionismul a putut influenţa viziunea modernă a naturii, avem un spiritual document în vorba lui Oscar Wilde, care observă întf-o zi cu prefăcută ingenuitate : ,;Am observat că de la un timp natura a început să semene cu pînzele d-lui Whistler"; Artiştii, în primul rînd, sînt conştienţi de a fi, în chipul lor de a răsfrînge natura, dependenţi de particularităţile propriului lor ochi artistic. „Proiectăm necontenit, spunea odată scriitorul francez Andre Chaumeix, spiritul nostru asupra lumii necunoscute a lucrurilor şi fiinţelor ce ne înconjoară ; sîntem, de fapt, poeţii universului. Legenda povesteşte că pictorul Corot, pe cînd era bătri'n şi se plimba la ţară cu un prieten, fiind întrebat ce crede despre spectacolul măreţ care li se întindea în faţa ochilor, găsi acest răspuns : «Nu mă întreba nimic despre natură. Pretutindeni văd numai pînze de Corot.»"[12] Uneori frumuseţea naturii trezeşte o reminiscenţă artistică precisă, aşa, de pildă, lui Barres călătorind pe lacul Maggiore : „Pe lacul Maggiore, scrie el, cerul pare mai înalt şi orizontul mai puţin închis decît pe Como. Munţii sînt atît de frumoşi, prin curbele lor nesfîrşit de zvelte şi mîndre şi prin uşurinţa lor de frumuseţi născînde, încît nu le pot găsi o analogie decît în tînărul corp al femeilor din pînzele lui Correggio sau în sentimentele de curăţenie virilă ale adolescenţilor din dialogurile lui Platon."[13] Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece nici unul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus şi care intră în compunerea aşa-numitului „sentiment al naturii", lucrul se datoreşte asimilării ei mai mult sau mai puţin conştiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebuie să se limiteze la studiul frumuseţii artistice.

2. PROBLEMELE ESTETICII

Precizînd că obiectul esteticii este frumosul artistic, am întrebuinţat un termen general, care ascunde o multiplicitate de probleme, despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este, în primul rînd, una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă. Printre cele dintîi preocupări ale unui sistem de estetică stă şi definiţia valorii estetice, în sine însăşi şi în raport cu celelalte valori cu care se întruneşte în unitatea culturii. Aceasta va fi chestiunea în faţa căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul şi metoda ştiinţei noastre.

Dar valoarea estetică se întrupează într-un anumit bun tangibil, care este opera de artă şi care poate fi descris în însuşirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sînt momentele care o realizează este a doua întrebare pe care va trebui să-o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activităţi creatoare şi produce la rîndul ei o serie de reacţii subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creaţia artistică şi sentimentele puse în mişcare de artă sînt, aşadar, alte două probleme esenţiale într-o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de faţă. Din împătritul trunchi al acestor probleme se va ramifica multiplicitatea consideraţiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticii.

Diferenţierea dintre opera de artă, creaţia şi sentimentele artistice n-a fost însă totdeauna primită de simţul comun şi de teoriile esteticienilor. Opera de artă nu este oare, în adevăr, oglinda sufletului artistului ? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufleteşti care s-au dezvoltat în artist în timpul creaţiei ? N-auzim de ati'tea ori cerîndu-se artistului *sinceritate,* adică acea însuşire care să facă opera transparentă şi revelatoare pentru stările sufleteşti care au precedat-o şi pe care ea are menirea să le exprime ? Din toate aceste motive, deosebirea dintre problema artei şi a creaţiei pare simţului comun destul de precară. Chiar un estetician cum este B. Croce socoteşte că nimic nu se lămureşte în conştiinţa artistului care să nu treacă în opera sa. în terminologia proprie sistemului său, constatarea aceasta devine formula identităţii dintre *intuiţie* şi *expresie.*

De asemeni, dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindeşte la rîndul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Fără îndoială că această nouă răsfrîngere se poate uneori tulbura. Dar este suficient de a îndepărta cauzele tulburării, pentru ca modelul artistic să trăiască o a doua existenţă desăvîrşită în conştiinţa aceluia care s-a apropiat de ea. în această privinţă poate fi amintită o părere românească. Astfel, pentru M. Dragomirescu, opera de artă închipuieşte un adevărat *prototip,* deopotrivă cu acelea despre care vorbea Platon şi pe care inteligenţa critică îl poate restabili în integritatea sa, corectînd felul lui particular de a se răsfrînge în felurite conştiinţe individuale.[1]

în sfîrşit, nici diferenţierea dintre contemplaţie şi creaţie nu poate fi mai legitimă. A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la viaţa spiritului superior care a produs-o ? „Nu este totul iluzie în mihdra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseţii, scrie odată Gabriel Seailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta uşurinţă se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el ; spiritul lor se constru-

ieste din aceleaşi idei ; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele^mai bune ore ale sale ; simt că se depăşesc şi se contemplă fermecaţi sub aceste trăsaturi eroice."[2] Iar B. Croce, după ce a preconizat identitatea intuiției cu expresia, crede că poate stabili şi identitatea *geniului* cu *gustul.* „Pentru a judeca pe Dante, scrie el, trebuie să ne ridicăm la înălțimea lui. Din punct de vedere empiric este limpede că noi nu sîntem Dante, şi Dante nu este vreunul din noi ; dar, în acest moment al contemplației şi judecății, spiritul nostru este unul cu al lui, amîndouă întocmind aceeaşi realitate. In această identitate stă posibilitatea ca micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari şi să se ridice laolaltă cu ele în universalitatea spiritului."[3]

Dacă însă artistul se oglindeşte în opera de artă şi în sufletul contemplatorului său, dacă acesta poate răsfrînge fără nici o alterație opera, nu cumva atunci diferențierea acestor felurite momente constituie ceva cu totul inutil ? Nu cumva atunci estetica poate să se ocupe de unul singur din aceste momente, selectînd în acord cu un anumit punct de vedere pe acela care pare mai caracteristic ? Răspunsul afirmativ al acestei întrebări a fost adeseori acceptat. Estetica idealistă a fost, în cele mai multe din momentele ei, o estetică a operei de artă, o *filozofie a artei.* în sistemul lui Hegel, problema artistului şi a contemplației nu joacă nici un rol. Cînd directiva studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, emoția artistică a devenit, de fapt, singurul obiect al cercetării. Artistul şi structura operei de artă sînt pe deplin trecute cu vederea în opera estetică a unui K. Groos. Mai tîrziu s-a crezut, dimpotrivă, că adevăratele ei lumini trebuie să le aştepte estetica de la studiul artistului, şi, sub numele de *estetică productivă,* s-a inițiat un nou curent, printre ale cărui manifestări trebuie trecut şi caracteristicul *Sistem de estetică* al lui E. Meumann. Față de aceste orientări felurite, scrierea de față socoteşte că o expunere integrală şi ordonată a materiei estetice reclamă stricta diferențiere dintre artist, operă şi contemplație, fiecare din acestea prezentînd particularități care fac imposibilă identificarea lor.

Căci, mai întîi, este adevărat că opera oglindeşte pe artist şi conține în sine creația ? Cine crede aşa, uită, fără îndoială, că Opera este un produs static, punctul final al unei evoluții* pe cînd artistul este chiar cîmpul acestei evoluții, o realitate dinamică. Artistul nu indică o realitate statică, deopotrivă cu opera, ci o seamă de acte sufleteşti care constituiesc creaţia. Dar după cum o verigă nu poate reconstitui lanțul şi nici o pauză mişcarea, este cu neputință a reface creaţia artistului din operă. Creaţia, în artist, cuprinde o seamă de elemente care rămîn în afară de operă. Ea pune în joc o mulțime de acte sufleteşti a căror urmă nu se mai poate recunoaşte în opera terminată, după cum nici toate undele unui rîu nu se pot ghici din forma țărmurilor lui. Cine vrea să cunoască procesul care s-a desfăşurat în artist trebuie să-1 constituie într-un obiect separat al cercetării, apropiindu-se apoi de el cu metode speciale şi adecvate.

Am văzut că acei care postulează identitatea artistului cu opera o fac şi din pricina *sincerității* pe care ei o atribuie tuturor creatorilor de seamă. Constatarea se împerechează aci cu o prescripție, alcătuind unul din punctele cele mai problematice ale esteticii. Se susține anume că artiştii sînt şi trebuie să fie sinceri : o împrejurare care legitimează credința că sufletul artistului poate fi intuit din opera lui. Dar cine reacționează astfel îşi face despre creația artistului o idee cu totul unilaterală. Faptul şi norma sincerității presupun că artistul îşi orientează. expresia lui numai în vederea transcrierii propriilor lui stări sufleteşti. Sinceritatea nu este altceva decît acordul expresiei ca fapt material cu reprezentările, sentimentele şi actele intelectuale care au precedat-o. Dar expresia nu țintește numai să comunice pe artist, dar, în acelaşi timp, să-1 comunice pentru restul oamenilor. Expresia are o dublă intenționalitate. Expresia este în aceeaşi măsură *activă* şi *reflexivă.* Astfel, întru cît artistul se exprimă pe sine, el se cuvine a fi sincer; întru cît el se exprimă pe sine pentru alții, simpla sinceritate nu mai este suficientă. Cine doreşte să-şi facă gîndul său înțeles şi sentimentul său comuni-

cabil, trebuie să-1 traducă în sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora li se adresează şi, prin urmare, să renunţe la o parte din caracterul strict personal ai gîndurilor şi sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală şi numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează ; ele se desfac pînă la un punct din legătura care le uneşte cu individualitatea conştiinţei, devenind realităţi sociale, interumane.

Este evident că, în această dialectică specială a expresiei, artistul trebuie să dea dovadă de un tact ale cărui amănunte sînt greu de stabilit şi mai ales de prescris. Sînt artişti atît de stăpîniţi de preocuparea de a se exprima pe ei înşişi, încît nesocotesc cu desăvîrşire preocuparea de a se exprima pentru alţii. Creaţiile acestora fac parte din categoria operelor obscure. Un exemplu în această privinţă este ciudata operă a englezului James Joyce, *Ulysse,* în care poetul, asumîndu-şi sarcina aproape imposibilă de a nota tot ce s-a putut' desfăşura într-un timp de douăzeci şi patru de ore în conştiinţa eroului său, sub a cărui mască autorul se ascunde desigur pe sine, fără să elimine şi să aleagă nimic, fără să gradeze şi să ierarhizeze acest material şi, prin urmare, fără să-1 toarne într-un tipar obiectiv şi comunicabil, n-a putut ajunge decît la o expunere de' o densitate şi prolixitate în care orice pătrundere devine cu neputinţă. Sînt însă artişti care citesc mai limpede în ei şi înţeleg imposibilitatea de a comunica întregul tumult al gîndurilor şi sentimentelor care îi stăpînesc, atîta vreme cît n-au găsit mijlocul obiectiv de a se împărtăşi. „Sînt locuri, scria odată Flaubert în timp ce compunea un «mister»- rămas neterminat, unde mă opresc subit. Am încercat un sentiment penibil de curînd... găsindu-mă deodată în faţă cu infinitul, neştiind cum să exprim tot ce-mi răvăşea sufletul."[4] Cînd însă, dimpotrivă, artistul este prea mult stăpînit de preocuparea de a se exprima pentru alţii şi prea puţin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie ameninţă opera sa, primejdia facilităţii şi a convenţionalităţii. O operă de artă desăvîrşită nu apare decît atunci cînd artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalităţi, într-un fel care o face cît mai larg comunicabilă.

Dacă este însă aşa, devine limpede că opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar şi produsul unei dibăcii care ştie să cî'ştige pentru sine atenţia şi înţelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerităţii artistului. Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca printr-un mediu transparent, se înşală. Opera nu numai manifestă, dar, într-o anumită măsură, îl şi ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar şi disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferenţierea lor metodică şi studiul lor separat.

în acelaşi fel trebuie să respingem identificarea operei şi a contemplaţiei. Putem oare admite existenţa operei ca un prototip, la cunoştinţa căruia inteligenţa se poate ridica, depăşind răsfrîngerea ei individuală ? Este oare opera o entitate mistică ? Este oare contemplaţia o simplă intuiţie intelectuală ? Aceste ipoteze trebuiesc îndepărtate dacă dorim să ne menţinem în cadrul unei estetici înţeleasă ca o ştiinţă în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experienţă. Experienţa nu ne arată însă decît o seamă de procese intelectuale şi afective care încep să se dezvolte din momentul în care o conştiinţă intră în atingere cu o operă. Opera rămîne într-aceasta un punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mişcă necontenit valurile vieţii conştiente. Şi în împrejurarea aceasta trebuie deci să distingem între o realitate statică şi una dinamică, cercetîndu-le în mod separat. Putem, fără îndoială, studia structura operei de artă, considerată prin ipoteză mai înainte de răsfrîngerea ei în conştiinţă. Dar cele stabilite cu acest prilej nu permit vreo încheiere cît priveşte seria de acte şi stări sufleteşti care se succed, alcătuind laolaltă procesul receptării operei.

Dacă totuşi s-a putut postula identitatea operei cu contemplaţia, lucrul se datoreşte noţiunii cu totul incomplete pe care ne-o facem despre contemplaţie. Cine admite acest postulat, înţelege contemplaţia ca pe o

simplă stare momentană în care se revelă * conştiinţei opera ca întreg. Vom avea mai tîrziu prilejul să aducem modificări esenţiale acestei noţiuni, arătînd cîte alte sentimente se adaugă primei iluminări a operei în noi. Pentru noi, contemplaţia nu este numai rodul unei clipe, o revelaţie instantanee, ci şi un proces în desfăşurare. Ideea contemplaţiei momentane îşi are originea ei în estetica mistică. „Frumuseţea, spune Plotin, este o calitate care devine sensibilă de la prima impresie."[5] Dar şi aci trebuie să îndepărtăm prenoţiunile din izvor mistic, pentru a nu reţine decît ceea ce se verifică în experienţă. Dar experienţa nu ne arată numai această suspendare a conştiinţei, această imobilizare a ei într-un moment revelator, ci şi acte şi stări care îi succed şi se întrepătrund necontenit. Fenomenele acestea se cuvin a fi studiate pe seama lor.

In sfîrşit, tot atît de imposibilă ni se pare a fi identificarea creaţiei şi a contemplaţiei. Fără îndoială că în timp ce se desfăşoară procesul de receptare a operei, intenţia creatorului, concepţia propriei lui opere, se luminează treptat şi în conştiinţa contemplatorului. Dar pe lîngă această împrejurare, care apropie pe acesta din urmă de artist, cîte alte deosebiri îi despart ! Pe cînd procesul creaţiei este *analitic,* procesul contemplaţiei este *sintetic.* Anticipînd asupra unor lucruri pe care urmează a le expune mai pe larg, putem spune de pe acum că artistul porneşte de la viziunea mai mult sau mai puţin şovăitoare şi confuză a operei ca întreg. „Pot vedea întreaga bucată muzicală, spunea Mozart, cu o singură privire a ochiului meu spiritual, aşa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N-aud atunci opera ca o succesiune — aceasta va veni mai tîrziu — ci o aud oarecum întreagă şi în acelaşi timp."[6] în această schemă generală artistul găseşte, graţie muncii sale de invenţie, o seamă de detalii particulare pe care caută să le adapteze întregului, aşa încît convergenţa acestora să realizeze viziunea întrezărită de la început. Dar artistul nu poate obţine această adaptare a detaliilor la întreg decît printr-o lucrare de analiză a viziunii sale iniţiale. în ce-l priveşte, contemplatorul ajunge şi el la o intuiţie de totalitate a operei, la o viziune integrală a ei, dar aceasta numai după ce a însumat treptat în conştiinţa lui feluritele detalii din care opera este făcută. Dezvoltarea procesului contemplaţiei are, aşadar, un caracter sintetic. Astfel de deosebiri între creaţie şi contemplaţie, indicate deocamdată sumar, dovedesc eroarea acelora care le identifică şi fac necesară diferenţierea şi cercetarea lor deosebită.

*** în ediţia a III-a : relevă. Corectat după ediţiile anterioare (n. ed.).**

3. IZVOARELE ŞI METODELE ESTETICII

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluţionate utilizarea unui material propriu şi a unor metode adecvate. în ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-1 analizăm şi din ce puncte de vedere îl vom considera sînt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili graniţele între care se vor mişca observaţiile esteticii este, cu toate acestea, destul de recentă în estetică. înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaşte decît un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sînt normele frumuseţii clasice, canoanele artei greco-romane, alcătuia întrebarea capitală pe care şi-o punea gîndirea estetică mai veche. Tot ce se opunea acestor norme se cuvenea a fi nu numai dezaprobat, dar nesocotit. Stilul gotic, de pildă, este penpentru un La Bruyere *(Les Caracteres, Oeuvres,* I, 1867, p. 113) un simplu produs al barbariei. Filozofia clasică a artei nu-i acordă nici un loc şi nici o atenţie, după cum trece cu vederea creaţia artistică a tuturor popoarelor aparţinînd altor tipuri de inspiraţie şi altor cercuri de cultură.

Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea se pot însă distinge semnele unei extinderi a materialului de reflecţie pe care îl manevra estetica mai veche. Contribuţia engleză a fost în acest sens hotărîtoare. „Gustul englez,

scrie W. Folkierski, un autor care a consacrat o erudită lucrare trecerii dintre clasicism şi romantism, a fost totdeauna mai puţin exclusiv decît cel francez : el admitea un material estetic mai larg, după cum se poate dovedi după însăşi popularitatea lui Shakespeare şi Milton."[1] Un Gerard *(An Essay on Taste,* 1759) şi un Burke *(Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful,* 1756) sînt printre cei dintîi să constate că plăcerea estetică poate fi trezită şi de obiecte care nu satisfac condiţiile frumuseţii clasice. înfăţişările sublime ale naturii şi artei compun cu frumuseţea de tip clasic o dualitate în faţa căreia estetica se va opri necontenit de aci înainte. Folosind exemplul englez al dramei shakespeariene, încearcă Lessing să zguduie regalitatea clasicismului francez în teatru. Cînd totuşi, prin poezia unui Goethe, vechea suveranitate a clasicismului pare a fi restaurată, Schi]Ier o pune din nou în discuţie, reclamînd drepturile unei inspiraţii moderne autonome. „Poetul modern n-are oare dreptul, se întreabă odată Schiller, să se instaleze şi desăvîrşească într-un domeniu propriu, mai bine decît să se lase depăşit de vechii greci într-unui străin, care prin lumea, limba şi cultura lui i se opune de-a pururi ?"[2] Din această nevoie de a legitima producţia modernă în faţa celei vechi apare tratatul lui Schiller despre poezia naivă şi sentimentală, cea dintîi lucrare consacrată comparaţiei sistematice dintre inspiraţia veche şi modernă şi prima încercare de tipologie estetică. Iniţiativa lui Schiller n-a rămas fără continuatori şi astfel Hegel izbuteşte la rîndul lui să anexeze, cu arta vechilor popoare orientale, un nou domeniu al esteticii. Odată cu marele sistem al lui Hegel, pare un bun cîştigat adevărul că estetica trebuie să-şi caute materialul ei în întreaga istorie a artelor. Dar, împreună cu această extindere a cîmpului de observaţie al esteticii, au trebuit să se transforme şi metodele cercetării mai vechi. Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidenţă a chipului în care feluritele lui forme se succed în decursul evoluţiei istorice a artei, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza,* în avantajul aceleia de a *cunoaşte* şi *explica* aceste forme felurite ale artei. Cîtă vreme estetica nu cunoştea decît

un singur tip de artă, era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai cînd multiplicitatea formelor artistice s-a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparaţia dintre ele şi punerea lor în relaţie cu condiţiile răspunzătoare de această varietate a făcut necesară, alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie şi explica. îmbogăţirea metodologică a esteticii moderne este astfel pentru noi un fapt în strînsă dependenţă cu zguduirea suveranităţii absolute a esteticii clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

îndepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte cîmpul de observaţie al esteticii n-o vor transforma totuşi pe aceasta într-o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticii decît un simplu material. Mai exact spus, acelaşi material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuinţat de istoria artelor sau de estetică. întocmai ca orice ştiinţă istorică, cea dintîi dintre aceste discipline năzuieşte să stabilească *serii istorice* între operele şi artiştii de care se ocupă, să surprindă adică, în legătură cu un număr anumit de fenomene din această categorie, *unitatea procesului lor de desfăşurare în timp.* Aceste „serii istorice" capătă în istoria artelor numele special de *epoci artistice, curente* sau şcoli. Acelaşi material va fi însă altfel întrebuinţat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unităţi sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor şi estetică ar rămîne desăvîrşit de limpede dacă ele, întrebuinţînd adeseori aceeaşi terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceştia le desemnează; Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privinţă termenul de *clasicism,* care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care a apărut, de fapt, de mai multe ori în decursul istoriei. Relaţia dintre istoria artelor şi estetică pare în felul'acesta destul de curioasă. Istoria artelor *oferă* esteticii un material, deşi ea însăşi *nu este* un simplu material, ca una care presupune la rîndul ei o anumită elaborare. Acelaşi material este introdus de estetică şi de istoria artelor în constelaţii deosebite. Dar acest material estetica nu-l poate afla decît tot în istoria artelor, de unde îl extrage, desfăcîndu-l din legăturile speciale în care aceasta îl prezintă şi sistematizîndu-l în modul ei propriu.

Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în cîmpul de observaţie al esteticii nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. Odată aceste tipuri estetice precizate, urmează *comparaţia* operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoţeşte astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparaţia urmăreşte în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun, permanenta raţiune de a fi a artei. Iată în această privinţă exemplul procedării unui estetician ca W. Worringer. Pentru Worringer, estetica simpatiei, cu multă trecere încă în momentul în care cartea sa apare[3], nu se potriveşte decît artei omului clasic, artei greco-romane şi a civilizaţiei moderne occidentale. Simpatia estetică nu pare a fi, în adevăr, solicitată decît de înfăţişarea artistică a formelor organice. Simpatia nu e posibilă decît cu o anumită expresie a vieţii. Pornind de la această constatare doreşte Worringer o lărgire a cîmpului estetic de observaţie şi asupra produselor artei orientale şi primitive, care nu înfăţişează forme organice şi vii, ci mai totdeauna forme abstracte şi moarte. Mulţumită acestei extinderi a observaţiilor sale izbuteşte Worringer să stabilească două tipuri de artă : tipul *simpatetic* şi tipul *abstract.* Comparînd aceste tipuri între ele, ajunge Worringer mai departe să găsească motivul lor comun. Dacă omul clasic, spune el, s-a simţit înclinat să înfăţişeze formele naturii organice, lucrul se datoreşte încrederii pe care

el o concepe într-o natură care nu-l amenință, în care nu se simte străin, desigur pentru că inteligența sa a izbutit să și-o supună. Dacă însă primitivul și orientalul prezintă în arta lor forme inorganice și abstracte, împrejurarea decurge din faptul că numai prin acestea ei reușesc să se înalțe peste mobilitatea și tumultul înspăimîntător al fenomenelor, pe care inteligența lor n-a ajuns sau a renunțat să le domine. In amîndouă cazurile însă, arta oferă aceeași satisfacție aspirației sufletești a omului către fericire, prin natură sau prin evadare din ea. Rațiunea permanentă de a fi a artei stă în împlinirea acestei nevoi. „Valoarea unei opere de artă, scrie Worringer, ceea ce numim frumusețea ei, stă în mod general în valorile ei de fericire."[4]

Dar comparația feluritelor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar și la aceea a condițiilor răspunzătoare de această varietate. In cazul acesta se pot determina anumite corelații între tipurile artei și unii factori extraestetici. Chiar în exemplul analizat mai sus s-au putut stabili astfel de corelații care unesc tipurile artei cu sentimentul metafizic de viață care inspiră feluritele culturi. Dar cum sub categoria acelorași tipuri estetice intră fenomene artistice foarte variate prin timpul și spațiul lor, opere și artiști aparținînd unor epoci și civilizații foarte felurite, corelația acestora cu unii factori extraestetici constituie adevăratele legi care domină desfășurarea vieții artistice a omenirii. încercări de a găsi astfel de legi sînt numeroase în estetica modernă. Vom aminti printre acestea pe a lui Herbert Kuhn, din punctul de vedere al materialismului istoric, care, admițînd un tip *senzorial* și unul *imaginativ* de artă, le pune respectiv în legătură cu economia vînătorească și cu economia agrară. Vînătorul nomad al paleoliticului ca și boșimanul modern, așa cum ei sînt orientați către pîndă, lipsiți de griji într-o lume care îi hrănește cu ușurință, fixați oarecum în momentaneitate, vor transcrie simplele lor senzații fugitive. Din această stare de spirit va reieși acea artă de rapide schițe naturaliste, cum sînt siluetele de animale găsite pe pereții grotelor din paleolitic. Odată însă cu primele așezări agrariene ale neoliticului, ale negrilor

africani sau ale indienilor din America și cu transformările care decurg de aci în mentalitatea omului,"devenit deodată dependent de puterile necunoscute ale germinării și, ca atare, mistic, arta lor ia o formă imaginativă. Omul nu mai figurează ce vede ci ceea ce își închipuie, toate reprezentările magiei, ale cultului morților etc. Aceste corelații se verifică ori de cîte ori societățile își modifică genul lor de producție economică, ori de cîte ori ele trec la înrădăcinarea sistemului agrar către dezrădăcinarea unui gen de producție care presupune nomadismul. „Nu este o întîmplare, scrie Kiihn, că evoluția stilului de la forma imaginativă a goticului către forma senzorială și plină de viață a Renașterii coincide cu o evoluție a economiei de la legăturile sistemului feudal către libertatea comerțului."[5] Comerțul este pentru Kiihn o formă a nomadismului. Și ori de cîte ori aceasta colorează economia unei epoci, se poate stabili și o deplasare în favoarea tipului senzorial de artă. Comparația între feluritele tipuri artistice conduce în felul acesta la precizarea legilor care guvernează desfășurarea vieții artistice. Dar fie că-și propune acest scop,'fie că urmărește a afla rațiunea permanentă de a fi a activității artistice, metoda comparativă păstrează o valoare explicativă.

Chiar din exemplele pe care tocmai le-am citat se vede că estetica modernă a depășit limitele materialului oferit de istoria artei, anexîndu-și pe acela al artei preistorice și primitive. Motivele acestei noi extinderi a cîmpului de observație sînt limpezi pentru toată lumea. Arta istorică este un fenomen complex, în care legăturile care îl unesc cu unele tendințe ale sufletului omenesc și cu împrejurările vieții sociale apar mai umbrite. Aceste tendințe și aceste împrejurări devin cu mult mai limpezi cînd le considerăm cu prilejul fenomenului mai simplu al artei primitive. Pentru a ne restrînge la exemplul analizat mai sus, este evident că legătura dintre forma economiei agrare și arta senzorială poate fi mai ușor observată în cazul creației primitive, decît în acela al artei istorice culte, unde complexitatea factorilor determinanți poate acoperi și chiar devia această corelație. Creația istorică apare într-un mediu în care factori cu mult mai

numeroşi decît cel economic pot intra în lucru. Apoi, arta istorică este fapta unui artist, şi diferenţierea lui individuală complică şi nuanţează la infinit procesul creaţiei. Astfel, pentru H. Kiihn impresionismul modern este un fapt corelativ cu expansiunea modernă a comerţului şi economiei bancare. Dar este oare impresionismul un tip artistic tot atît de generalizat în civilizaţia noastră cum este senzorialismul pentru boşimani ? Alături de impresionism, multe alte orientări artistice s-au încrucişat în societăţile noastre, şi anume cu o densitate care face cu neputinţă de aflat tipul social omogen care le determină deopotrivă. Această complexitate aproape inanalizabilă se datoreşte, fără îndoială, importanţei în creştere a coeficientului individual în creaţie. Dacă dorim deci să găsim corelaţii mai categorice între tipurile artei şi formele civilizaţiei este necesar să ne adresăm artei primitive, în producerea căreia atît valoarea individualităţii, cît şi mulţimea factorilor în lucru este cu mult mai mică.

Dar năzuinţele esteticii de a extinde observaţiile sale şi asupra artei primitive se mai justifică şi dintr-o altă direcţie. Cine studiază arta primitivă o face cu interesul teoretic de a afla forma de activitate mai simplă sau mai generală din care s-a diferenţiat activitatea propriu-zis artistică. Pentru unii această rădăcină străveche a artei se va găsi în joc, pentru alţii în muncă, pentru alţii în magie sau în sexualitate. Arta primitivă nu este niciodată un produs autonom, de o valoare pur estetică. Autonomizarea artei, eliminarea factorilor extraestetici din cuprinsul ei este un proces tardiv şi care aparţine societăţilor foarte civilizate. Dimpotrivă, în societăţile primitive activitatea artistică se însoţeşte mai totdeauna cu un interes extraestetic, în cadrul căruia ea se dezvoltă şi din care încearcă să se elibereze treptat. Problema genezei artei nu se poate deci soluţiona decît prin considerarea materialului pe care ni-l oferă arta primitivă şi cu ajutorul unei metode explicative.

Dar necesitatea unui nou punct de vedere ne apare în acest moment. Dacă arta primitivă se însoţeşte mai tot timpul cu manifestări care nu conţin în ele nimic estetic, cînd vom şti că încetează acestea şi apare arta ?

O estetică sistematică trebuie deci să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei. Preocuparea aceasta trebuie să rămînă vie şi pentru acel ce studiază arta istorică şi cultă, căci aci realităţi eteronomice se asociază tot timpul cu realitatea artei. Un tablou de Bellini este o operă de artă, dar şi un obiect de devoţiune. Poemul lui Lucreţiu este şi o operă filozofică. Un palat florentin este şi un monument istoric. Cum vom distinge deci artisticul pur din complexitatea eteronomă în care el apare de obicei ? întrebarea conţine în sine răspunsul. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică al acelui punct de vedere special care, izolînd obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobşte, le consideră în ele însele ca pe nişte esenţe sustrase oricăror deveniri. Un capitol consacrat descrierii operei de artă va deschide deci şirul consideraţiunilor pe care le vom consacra analizei ei ca realitate istorică.

Cînd un Hamann sau un Geiger[6] au pus mai întîi în lumină necesitatea unei analize fenomenologice a artei, s-a produs o reacţiune împotriva studiului artei ca proces, mai întîi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte şi stări în conştiinţa artistului sau a contemplatorului. Toate aceste probleme erau arătate ca aparţinînd sociologiei şî psihologiei, nu însă esteticii propriu-zise, care trebuie să-şi rezerve pe seama sa numai analiza artei în genere şi a varietăţilor ei, a modurilor ei speciale de organizare, cum ar fi poezia, muzica sau plastica şi, în cuprinsul acestora, lirica, epica sau drama, simfonia, sonata sau liedul, portretul, peisajul sau natura moartă etc. O realitate, spun fenomenologii, nu se defineşte nici prin ceea ce o precede, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor. Nici înţelegerea noastră cu privire la opera de artă nu este de nădăjduit că va dobîndi vreo lumină din cunoaşterea procesului creator care a produs-o şi nici din aceea a contemplaţiei pe care o determină. Pentru a cunoaşte opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăşi. Fără îndoială că analiza fenomenologică a artei se impune şi că trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom şti ce este arta, cum vom putea oare distinge procesele care

se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemplatorului? Nu tot ce se petrece în sufletul unui artist prezintă un interes pentru estetică. Procesul creației nu poate fi determinat decît cu referire la opera de artă, în care el își găsește ținta și încheierea firească. Același lucru se cuvine a fi spus și despre contemplație. Realitatea acesteia nu se delimitează decît în raport cu opera în jurul căreia ea se țese necontenit. Dar tocmai această raportare permanentă la esența artisticului, în studiul creației și contemplației, alcătuiește împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe niște simple capitole de sociologie sau psihologie. Nici sociologia nici psihologia nu pun în legătură realitățile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticii, care, chiar atunci cînd își mută domeniul ei de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori, și anume aceleia care este întrupată în opera de artă.

*

Metodele studiului de creație și contemplație vor rămîne, ca și în cazul operei de artă, descrierea și explicația. Care sînt etapele procesului creator, cîte tipuri de creație există, sînt întrebările în fața cărora va trebui să ne oprim. Pentru a răspunde acestor întrebări, izvoare prețioase vom găsi în confesiunile, jurnalele intime și scrisorile artiștilor. Mărturiile acestora alcătuiesc un material mai prețios decît acela strîns în împrejurarea *anchetelor,* întreprinse altădată de un dr. Toulouse, A. Binet sau L. Arreat. Căci orice cercetare de acest fel, punînd subiectul anchetat în situația de a se observa și de a se conduce, răpește mărturisirii sale caracterul de naturalețe și spontaneitate, care constituie valoarea scrisorilor sau jurnalelor intime. Apoi anchetele sînt totdeauna călăuzite de propriul punct de vedere al celui care le face; o stare de lucruri care lipsește materialul strîns pe această cale de prețul faptelor nude și nefalsificate.

Bune rezultate a dat și metoda inferențelor de la operă la artist. Mai ales cînd operele aceluiași artist

sînt studiate în succesiunea lor de-a lungul unei întregi cariere se pot obține preciziuni folositoare cu privire la unele din amănuntele creației. Așa a procedat, de pildă, K. Gross în șirul cercetărilor pentru care a găsit denumirea de „psihologie a literaturii". Astfel, cercetarea datelor senzoriale în opera poetică a unui Wagner, Shakespeare, Goethe și Schiller a putut aduce interesante constatări despre evoluția darului vizual și auditiv al acestor feluriți artiști și despre felul în care s-au dozat aceste două înzestrări în feluritele momente ale carierei lor.[7]

Îndată ce, folosind mărturiile directe ale artiștilor sau acelea culese din operele lor, amănuntele creației vor putea fi descrise, explicația ei trebuie să urmeze, întocmai ca în cazul operei de artă, considerată ca o realitate socială, cercetarea se va întreba care sînt motivele creației individuale, condițiile ei eficiente, tendințele sufletești eteronome cu care se însoțește îndeobște. Dar și aci comparația poate aduce servicii greu de înlocuit. Căci este evident că ceea ce comparația va dovedi comun în cazul unor creatori despărțiți prin numeroase împrejurări de timp și spațiu este în același timp și ceea ce putem socoti cu adevărat esențial. Metoda comparativă poate institui apoi alăturarea dintre creația adultă și formele ei infantile sau patologice. Și în cazul acesta metoda comparativă poate urmări mai multe obiective. Simplitatea relativă a creației infantile poate scoate mai limpede în evidență motivele generale ale oricărei creații artistice. Creația de artă ca formă a jocului este un adevăr extras din comparația formelor ei înaintate cu formele ei infantile, unde conexitatea cu motivul jocului este mai evidentă. Dar creația infantilă este în același timp și unul din tipurile creației; în artele plastice ea constituie tipul ei ideografic, adică acela orientat către figurarea ideilor, nu a senzațiilor primite de la lucruri. Tipului ideografic îi aparțin însă și unele din creațiile adulte, de pildă creația expresionistă, care nu poate fi, așadar, pe deplin înțeleasă decît prin asimilarea ei cu forma infantilă a creației. Tot astfel creația patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei și anumite structuri nervoase. Așa a putut un cercetător ca E. Kretzschmer să stabilească legătura din-

i

tre temperamentul ciclotimie şi arta clasică sau dintre temperament schizoid şi arta romantică.[8]

Trecînd acum la problema contemplaţiei artistice, este evident că modul de a strînge materialul necesar şi metodele menite să-l valorifice nu pot fi decît acelea ale psihologiei în genere. Printre acestea trebuie trecută în primul rînd introspecţia, care nu alcătuieşte numai unul din izvoarele esteticii psihologice, alături de celelalte, dar izvorul ei principal şi singurul care poate da un înţeles deplin observaţiilor făcute pe alte căi. Astfel, tot ce se poate culege prin observaţia obiectivă a atitudinilor, prin experienţă şi prin anchete, nu trece în rîndul faptelor bine constatate decît în măsura în care introspecţia le regăseşte printre propriile evenimente intime ale aceluia care cercetează. Dacă însă introspecţia rămîne cheia de boltă a observaţiei psihologice, ea nu este şi singurul ei izvor. Studiul obiectiv al atitudinilor a fost, de pildă, adjuvantul indispensabil în descrierea simpatiei estetice. Numai cine a observat felul cum se comportă unii spectatori la teatru, de pildă mişcările schiţate cu care ei întovărăşesc spectacolul, a putut descrie mecanismul intim al simpatiei estetice. Experienţa, adică observaţia în condiţii anume făurite, şi ancheta prin întrebări asupra actelor şi stărilor care se succed în intervalul contemplaţiei sînt de asemeni de un mare preţ, întrucît priveşte adunarea materialului şi descrierea procesului. Dar aci, ca şi în cazul anchetelor privitoare la creaţia artistică, simţul critic al cercetătorului trebuie să distingă materialul autentic de acela care este falsificat, fie prin intenţia cercetătorului, care poate da observaţiilor sale un curs stabilit de el mai înainte, fie prin intenţia subiectelor cercetate, care au de asemeni facultatea de a stiliza mărturiile lor într-un fel voit în prealabil.

Observaţia estetică extrasă din toate aceste izvoare va duce neapărat la concluzia că procesul contemplaţiei nu este acelaşi în toate împrejurările. Stabilirea tipurilor este una din principalele preocupări metodice şi pentru cine poposeşte în faţa procesului contemplaţiei. Apoi comparaţia dintre aceste tipuri va ajuta nu numai la aflarea trăsăturilor permanente ale contemplaţiei, a factorilor care intră totdeauna în compoziţia ei, dar şi a condiţiilor ei permanente, precum şi a condiţiilor ei variabile şi răspunzătoare de formele felurite pe care ea le îmbracă. Descrierea procesului contemplaţiei se întovărăşeşte astfel cu explicaţia lui. Contemplaţia estetică este, la rîndul ei, un eveniment sufletesc care îşi are raţiunea de a fi şi cauzele ei genetice. Cercetătorii care au înfăţişat contemplaţia ca o formă de eliberare a unor tendinţe comprimate sau ca o derivaţie a nevoii mai generale de a iubi au formulat nişte rezultate atinse pe calea unei metode explicative.

Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins pînă la cele mai îndepărtate limite ale observaţiei şi va întrebuinţa toate metodele care, în cursul cercetării moderne, s-au dovedit capabile să dea rezultate. Parţialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atîtea din sistemele esteticii contemporane optează în scopul de a garanta unitatea şi limitarea expresivă a construcţiei, mi se pare totdeauna condamnabilă. Un material restrîns şi metode mai puţine este firesc să nu lumineze decît aspecte mărginite din cîmpul atît de vast al problemelor de estetică. Sînt, fără îndoială, aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosinţa unei singure metode, adecvată lor, manevrată cu consecvenţă şi parţialitate. Cine doreşte însă să schiţeze tabloul cît mai complet al ştiinţei sale şi a rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de nici una din căile de cercetare care şi-au dovedit utilitatea.

4. VALOAREA NORMELOR IN ESTETICA Şi TIPURILE LOR

Din rîndul metodelor amintite am omis cu bună ştiinţă metoda normativă, ca una care, punînd un mare număr de probleme, implică o discuţie separată. Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei. Ea nu se poate restrînge nici la explicaţia lor, prin punerea în lumină a raţiunii lor de a fi şi a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripţii* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă şi să se dezvolte creaţia artistului şi contemplaţia amatorului. Chiar cînd aceste prescripţii nu sînt formulate în chip expres, ele nu rămîn mai puţin învăluite şi implicate în afirmaţiile esteticii. împrejurarea că în cîmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de faţă va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionărilor vieţii în societate, dar în acelaşi timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mişcării şi relativismului istoric şi determinată de singurele norme imanente. Din aceeaşi pricină ni s-a arătat mai sus (p. 27) * că tendinţa modernă de a explica poate atenua dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

*** Ed. de faţă, p. 31 (n. ed.).**

Recunoaşterea caracterului normativ al esteticii, de la sine înţeleasă în mişcarea mai veche a ştiinţei noastre, a întîmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S-a afirmat anume că, dacă estetica doreşte să ajungă la rezultatele importante pe care le-au atins alte ştiinţe ale spiritului, dar mai cu seamă ştiinţele naturii, ea trebuie să renunţe la orice operaţie de normalizare, mulţumindu-se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură într-un impas, pornind de la un concept normativ al frumosului şi artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. In loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului şi artei, estetica normativă impunea cu anticipaţie o noţiune a acestora, care nu putea fi decît falsă sau parţială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ca Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetici pornind *de jos în sus,* de la observaţia directă a faptelor şi de la acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte ştiinţe.

Acceptarea normelor ar presupune însă un neajuns şi pentru artistul creator. Creaţia nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrîngerea pe care normele o exercită ? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artişti pedanţi, lipsiţi de avînt şi fantezie sau au stînjenit pe adevăraţii creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricît de puternică va fi fost norma celor trei unităţi în clasicismul francez, Corneille a ştiut s-o nesocotească atunci cînd a fost nevoie. Incepînd cu Im. Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrînd cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decît s-o altereze. Şi din acest punct de vedere se cuvine, aşadar, ca estetica să renunţe la toate acele prescripţii normative care sînt sau inutile sau primejdioase.

Cînd, în sfîrşit, prescripţia normativă se adresează atitudinii noastre în faţa artei, spontaneitatea acesteia se găseşte de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplaţia artistică nu mai are nici o valoare. Con-

templaţia artistică este în adevăr o acţiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este însă aceea *autonomă,* operată adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este de tip *eteronomic,* adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că preţuieşti un obiect ca operă de artă pentru că satisface anumite norme, este ca şi cum ai spune că îţi place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de-al tău. R. Miiller-Freienfels distinge odată între *trăirea* unei valori şi *preţuirea* ei. Normalizarea impusă contemplaţiei ar atrage un conflict insolvabil între trăirea şi preţuirea valorii.[1] Dar spontaneitatea contemplaţiei trebuie menţinută cu orice preţ şi pentru alte motive. Plăcerea care o însoţeşte nu poate decît să slăbească îndată ce facem contemplaţia să ocolească prin conştiinţa intelectuală a normelor. In sfîrşit, adevărata intenţie a operei nu se poate lumina decît în reacţiunr.a spontană a conştiinţei. Tot ce tulbură această spontaneitate, face conştiinţa contemplatorului şovăitoare şi nesigură. In acelaşi fel se socoteşte că instinctul prin spontaneitatea lui ne călăuzeşte în acţiunile hotărîtoare ale vieţii mai bine decît pot face indicaţiile inteligenţei.

Atîtea obiecţii au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epocii noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cît despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decît o altă formă a constatării încheiate. „Trebuie să ştim mai întîi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie."[2] Dar o normă care nu este anticipativă, nu mai este de fapt o normă. O normă *a posteriori* este o noţiune contradictorie. Norma nu poate fi decît anticipativă şi trebuie să rămînă aşa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuşi actul de delimitare al obiectului ştiinţei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoaşterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă şi pe care urmează să le studiem. A le recunoaşte din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind şi celelalte ştiinţe, chiar ştiinţele naturale, de pildă zoologia, care,

mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întîi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobîndeşte în ştiinţele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă cu realităţi în afară de preţuirea noastră şi care nu se înlănţuiesc în vederea unui scop, pe cînd tocmai acesta este cazul esteticii. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu si ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic, fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ţinta către care se îndreaptă năzuinţa creatoare a artistului şi aceea pe care urmăreşte s-o realizeze contemplaţia adecvată a amatorului. Valoarea artistică este, din ambele aceste puncte de vedere, reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop, fără oa în acelaşi timp să. nu-l propunem. Dealtfel, nu numai estetica, dar şi logica şi morala se găsesc în situaţia de a debuta prin definiţia normalizatoare a obiectului lor, a adevărului şi binelui. Lipsite de această concepţie călăuzitoare şi de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filozofice îşi pierd caracterul propriu şi autonomia lor, transformîndu-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acţiunea de normalizare printr-o inducţie operată asupra faptelor, aşa cum o dorea Fechner. Căci dacă nu vom şti ce este frumosul, mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noţiunea generală a frumuseţii ? Observaţia şi experimentarea în estetică trebuiesc totdeauna conduse de o anumită concepţie asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar ameninţa să rătăcească. Dar această concepţie călăuzitoare nu poate fi cîştigată decît pe calea normalizării.

S-ar părea totuşi că estetica ar găsi un material de fapte clasate şi recunoscute în istoria artelor, încît cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepţie conducă-

toare. în realitate însă istoria artelor este şi ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului şi prin urmare cu anumite vederi normative în funcţiune. Astfel goticul nu juca nici un rol în istoria artei mai înainte ca gustul romantic să-1 fi impus. Barocul se bucură de o preţuire şi de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorite autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfîrşeşte Renaşterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă viaţă a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renaşterea îl ţinuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut pînă cînd n-a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve şi preferinţa romanticilor. Nu numai, aşadar, că istoria artei nu dă esteticii un material de fapte clasate, prin selecţiune istorică, dar mai degrabă faptele pe care ea le reţine şi sistemul în care le introduce sînt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi deloc adevărat că artiştii ar resimţi ca o constrîngere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic. Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiştilor. Astfel, norma unităţii îşi poate asuma modalitatea particulară a unităţii de timp, loc şi acţiune în drama clasică. Au existat poeţi dramatici în revoltă faţă de „cele trei unităţi", dar nu faţă de orice prescripţie a unităţii. N-au existat niciodată artişti care să prefere incoerenţa sau arbitrariul. Departe de-a-1 oprima, acceptarea conştientă a normelor eliberează pe artist, punîndu-1 de acord cu legea intimă a creaţiei în el. în acelaşi fel, norma morală nu constrînge pe om, ci îl eliberează. Numai consonanţa faptelor noastre cu norma morală conferă persoanei şi vieţii etice întreaga libertate către care ele pot aspira. Departe de a încovoia pe creator, aşa cum lucrul s-ar întîmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătuşează, întrucît îl pune de acord cu sine însuşi şi cu ceea ce este mai profund în intenţia lui artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări, şi anume cînd, îndreptîndu-se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în acelaşi timp cunoştinţă de injoncţiunea care i se face şi din partea altor norme de acelaşi caracter. Din întîlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adînc şi statornic al creaţiei artistice.

Dacă acum trecem la examinarea contemplaţiei, prezenţa normelor poate fi şi aci legitimată. Căci mai întîi nu este deloc adevărat că instrumentarea normativă a contemplaţiei înseamnă introducerea unui element eteronomic în actul de evaluaţie pe care ea îl conţine. A preţui arta în raport cu o indicaţie normativă înseamnă numai a face conştient motivul care determină în orice caz contemplaţia. Amatorul se bucură de o operă a artei pentru un motiv pe care adeziunea la o normă nu face decît să-1 împingă într-o lumină mai vie a conştiinţei. Nu este apoi adevărat că această intelectualizare a reacţiunii noastre în faţa artei compromite satisfacţia emotivă cu care ea se întovărăşeşte. Este doar ştiut că ideea este totdeauna un factor de dezvoltare şi adîncire în viaţa afectivă. Cine se bucură de o conştiinţă mai vie a motivelor, se bucură în acelaşi timp mai deplin şi mai profund. De asemeni, nu putem admite că reacţiunea cea mai spontană, aceea care nu ocoleşte prin conştiinţa nici unui fel de normă, este totdeauna şi cea mai adecvată. Un naiv cîntec din copilărie, care răsună odată cu amintirea lui, poate să mă încînte din pricina zilelor fericite pe care le evocă şi, prin urmare, pentru un motiv esteticeşte inadecvat. Spontaneitatea nu implică adecvarea. Dimpotrivă, adecvarea poate fi mai degrabă obţinută pe cale intelectuală şi mai laborioasă a acordului cu o normă. Astfel, cînd bucuria încercată în faţa unei opere de artă se dovedeşte a decurge din izvoare extraestetice, acţiunea normativă poate interveni tocmai pentru a cere îndepărtarea acestor afecte şi menţinerea exclusivă a acelora

care decurg din calitatea estetică a obiectului. Valoarea normelor în estetică se justifică deci şi din această perspectivă.

Dacă însă, alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei, există specificări de ale lor, se cuvine a preciza feluritele clase şi tipuri normative. Normele *generale,* despre care a fost vorba în primul rînd, pot fi numite şi *formale,* întrucît nu se referă la detaliul material al creaţiei, ci la forma ei. Normele formale sînt acelea care se pot deduce din conceptul artei, aşa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparînd arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs ; că pe cînd frumuseţea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare al unui aspect din elementul infinit al naturii ; pe de altă parte, fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar şi a artistului care a creat-o, în timp ce evaluaţia frumuseţii naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noţiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voi cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însuşirea operei de artă ca produsul unei izolări, rezultă *norma unităţii.* Izolarea cea mai desăvîrşită se obţine, în adevăr, prin constituirea obiectului într-o întocmire atît de unitară, încît principiul determinării lui se găseşte în el însuşi, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi retezate. Opera de artă este şi trebuie să fie un astfel de produs unitar. Unde avem haos, întîlnire întîmplătoare şi nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă.

Artă nu avem decît odată cu îmbinarea elementelor constitutive într-un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualităţi de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalităţii.* Opera de artă trebuie să conţină urma individualităţii * creatoare care a produs-o. Ea trebuie să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o. Aşadar, opera de artă trebuie să fie nu numai un întreg unitar, dar şi o creaţie străbătută de curentul liric al unei personalităţi, aşa cum spunea odată esteticianul italian B. Croce. [3]

Aceste norme generale şi formale şi toate cîte intră împreună cu ele în aceeaşi categorie se specifică într-o serie de norme pe care le vom numi *particulare* sau *materiale,* pentru că nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sînt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare ? Mai întîi momentul istoric al creaţiei, prin care normele generale devin *norme istorice.* Iată, de pildă, cazul normelor funcţionînd în poezia clasică, adaptate desigur la viaţa socială şi mediul istoric al vechiului regim francez. Cum era acest mediu istoric ? De la cine emana şi cui se adresa această poezie ? Societatea franceză din preajma lui Ludovic al XIV-lea, agentul istoric al poeziei clasice, alcătuia un cerc relativ restrîns în care domneau convenţii stricte. Tot ce intra în cercul de viaţă al acestei lumi era selectat după criterii severe, cum se întîmpla totdeauna în societăţile puţin numeroase. Societatea vechiului regim era o societate a codificării. Acest caracter revine şi în poezia clasică, aşa cum ea este dominată de numeroase norme particulare privind vocabularul, din care nu erau primiţi termenii prea speciali sau prea coloraţi, sau natura obiectelor, printre care cele în legătură cu miraculosul creştin erau cu totul interzise, sau felurile desfăşurării acţiunii pe scenă, printre care aşa-numitele „căi de fapt" erau totdeauna excluse. Aceeaşi grijă selectivă şi aceeaşi supraveghere a atitudinii care caracterizează în mod general societatea vechiului regim funcţionează ca o normă şi în poezia ei. Norma generală a originalităţii artistului se specifică astfel în acord cu însuşirile particulare ale mediului căruia arta aceasta i se adresa. Poezia clasică devine ilustrativă nu numai pentru

*** In ediţia a III-a: individualizării. Corectat după ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).**

fiecare din făuritorii ei în parte, dar şi pentru societatea care se exprimă prin ei. în acelaşi fel, norma generală a unităţii se specifică în teatrul clasic în norma istorică a celor trei unităţi, a cărei origine este aristoteliciană, dar care este adoptată acum de o societate pătrunsă de cultura clasică şi care găsea în ea satisfacţia năzuinţei ei către perfecţiunea finită. Cînd romantismul triumfător izbuteşte să înlocuiască toate aceste norme istorice ale clasicismului, nu se petrece şi o îndepărtare a oricăror norme. Mişcarea romantică înseamnă de fapt instaurarea unor noi norme istorice, în acord cu spiritul societăţilor care se formează acum. Cine citeşte importantul document care este prefaţa dramei *Cromwell* de V. Hugo, observă că şeful şcolii romantice franceze urmărea ca un scop deplin conştient acordarea noilor norme ale poeziei cu spiritul timpului. Necontenit este invocată noua situaţie spirituală a omului, pentru a extrage de aci îndrumări pentru poezia lui. „Iată deci o nouă religie şi o societate nouă, scrie V. Hugo. Pe această îndoită bază trebuie să vedem înălţîndu-se o nouă poezie." Cu toată atitudinea sa revoluţionară, ceea ce atacă Hugo nu sînt deci normele generale şi permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi.

Dar mai există şi un alt factor care specializează normele generale ale artei, şi anume structura sufletească a creatorului, prin care obţinem *norme tipologice.* Căci există mai multe tipuri de artişti. Sînt artişti orientaţi mai cu seamă către realizarea normei unităţii sau către aceea a normei originalităţii, artişti aparţinînd tipului *plasticizator* sau *expresiv* (după clasificarea lui R. M.-Freienfels). Fără îndoială că ambele norme amintite conduc creaţia artistului, dar dozajul lor poate varia. Sînt artişti preocupaţi mai mult de organizarea formală şi de rigoarea compoziţiei, alţii mai mult de expresia lirică a personalităţii lor. Structura sufletească a creatorului specifică astfel normele generale prin locul şi importanţa pe care o dă fiecăreia din ele în ansamblul lor. Cînd se întîmpla ca artiştii aparţinînd acestor două tipuri felurite să se confrunte în interiorul aceleiaşi epoci, în sufletul fiecăruia din ei se poate trezi un sentiment de

împotrivire, care nu se adresează însă normelor în genere, ci numai normelor care guvernează tipul artistic opus lor. Astfel artiştii romantici la începutul veacului al XIX-lea, un Gericault, un Deveria, un Delacroix, se opuneau, de fapt, numai sistemului normativ care călăuzea creaţia clasicizantă din şcoala lui David sau Ingres.

Norme tipologice felurite se pot înfrunta dealtfel nu numai în cuprinsul aceleiaşi epoci istorice, dar şi în interiorul aceluiaşi suflet de artist. Un exemplu ilustrativ avem în această privinţă în Gustave Flaubert, care era foarte conştient de dualitatea funciară a naturii lui. „Există în mine, literalmente vorbind, scrie el odată, doi oameni distincţi. Unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari zboruri de vultur, de toate sonorităţile frazei şi de culmile ideii ; un altul care sapă şi scormoneşte adevărul atît cît poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atît de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simţim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce."[4] Alternanţa între tipul romantic şi realist cu normele lor respective se poate urmări foarte bine în şirul operelor lui Flaubert. Dar imposibilitatea de a le uni într-un tip superior şi de a le subordona unei norme care să permită fuziunea lor a creat în sufletul lui Flaubert una din cele mai interesante probleme de conştiinţă în viaţa artiştilor moderni. Sînt, fireşte, destul de numeroşi artiştii la care apartenenţa la un anumit tip artistic să fie desăvîrşit de clară şi spontană. întîlnim însă şi naturi complexe, pentru care lămurirea tipului propriu şi a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiştii cei mai preţioşi, mai bogaţi interior, străbătuţi de o multiplicitate de tendinţe care se opune sistematizării lor uşoare, sînt şi acei care nimeresc mai greu norma lor profundă. Dimpotrivă, facilitatea în creaţie, răspunzînd uşurinţei artistului de a citi în sine şi de a se adapta legii sale evidente, este adeseori semnul unei relative sărăcii lăuntrice.

Existenţa normelor istorice şi tipologice pune o mulţime de probleme, după cum ele se pot găsi în armonie sau în conflict. Căci există, fără îndoială, artişti născuţi

parcă să exprime timpul lor. Structura lor sufletească este bine adaptată condiţiunilor timpului. Norma istorică este bine acordată în ei cu norma lor tipologică. Acesta este cazul „artiştilor reprezentativi". Dar există şi artişti care prin structura lor se opun mediului lor, provocînd o divergenţă între norma istorică a epocii şi propria lor normă tipologică. Este cazul marilor artişti rămaşi „necunoscuţi" sau al artiştilor „precursori". Soarta operei lor nu se poate modifica şi dreptatea pe care ei o merită nu le poate veni decît atunci cînd mişcarea vieţii istorice va aduce coincidenţa normei istorice cu norma lor tipologică, a gustului timpului cu geniul lor. Istoria artelor este plină de nedreptăţi, de uitări nejustificate, de reparaţii tîrzii, care îşi au deopotrivă originea în această dialectică specială a raportului dintre normele istorice şi tipologice.

In sfîrşit, normele se diversifică şi după judecăţile de valoare pe care le condiţionează. Căci judecăţile despre artă cuprind în ele o raţionalitate profundă, deşi uneori învăluită. Impresia artistică este pînă la un punct o dată nemijlocită a sufletului, o eflorescentă spontană. Este imposibil însă să încercăm a dezvolta impresia în judecată, fără ca, în acelaşi timp, să nu punem în mişcare un sistem de idei, al cărui termen iniţial este totdeauna o afirmaţie normativă. împrejurarea devine sensibilă în acele discuţii asupra operelor, care mai totdeauna se transformă în controverse de principii. Dar printre judecăţile prilejuite de operele artei, despre care nu ne vom putea ocupa mai de aproape decît atunci cînd vom studia factorii raţionali care intră în compunerea receptării artei, putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecţiunea operei sau locul ei în ierarhia valorilor artistice. Perfecţiunea unei opere de artă se confundă pînă la un punct cu existenţa ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. Evident, operele artistice nu sînt totdeauna egale cu ele însele în toată întinderea şi dezvoltarea lor. După cum s-a observat uneori, creaţia artistică are adesea un caracter fragmentar, sau se compune din mici unităţi estetice discontinue, între care legătura este făcută dintr-un material mort. Mai ales în opere de mare întindere, observă Schopenhauer, „inteligenţa, îndemînarea tehnică şi rutina convenţională sînt chemate a împlini lacunele concepţiei geniale şi ale inspiraţiei, o mulţime de amănunte accesorii, dar necesare, venind să lege între ele, ca printr-un ciment, singurele părţi cu adevărat valabile".[5] Dar în aceste momente caduce, opera încetează să fie nu numai perfectă, dar şi artistică. Iată de ce nu putem primi distincţia pe care o face E. Utitz între *existenţa* şi *valoarea* artei : *„Kunstsein"* şi *„Kunstwert"*.[6] Aceste două noţiuni coincid pentru noi în toată întinderea lor. îndată însă ce două sau mai mult opere sînt recunoscute artistice şi, ca atare, desăvîrşite, apare întrebarea relativă la poziţia lor reciprocă într-un sistem ierarhic al valorilor. O poezie de Heine şi o dramă de Racine, un lied de Schubert şi o simfonie de Mahler pot fi considerate deopotrivă ca perfecte, deşi valoarea lor rămîne inegală. Liedul lui Schubert manifestă aderenţe mai superficiale cu conştiinţa noastră ; simfonia lui Mahler ne angajează mai amplu, ne răscoleşte mai profund. Despre operele artei putem pronunţa astfel nu numai judecăţi de perfecţiune, dar şi judecăţi de ierarhizare. Normele care autorizează aceste judecăţi se despică şi ele în aceste două tipuri noi.

Este interesant de urmărit în cele două mari sisteme normative pe care Taine şi Volkelt le-au dăruit literaturii moderne, cum normele preconizate autorizează judecăţi de perfecţiune sau judecăţi de ierarhizare. Astfel, dintre cele trei norme pe care le formulează Taine în *Philosophie de l'art,* aşa-numita „importanţă" şi „binefacere a caracterului" sînt norme ale ierarhizării, pe cînd „convergenţa efectelor" este o normă a perfecţiunii. O operă care nu se conformează normei convergenţei efectelor, care este disparată, haotică sau incoerentă, încetează de a mai fi artistică. în lumina normei convergenţei, operele sînt artistice sau caduce, adică realizate artistic sau ratate. în raport cu primele norme însă, operele de artă pot manifesta un caracter omenesc de o generalitate mai mică sau mai mare şi pot fi mai mult sau mai puţin binefăcătoare. O dramă sau un roman care face să evolueze un caracter omenesc specializat în timp şi în spaţiu şi de o valoare etică negativă sau de o mică însem-

nătate are, pentru Taine, un preţ mai restrîns decît una care înfăţişează feluri omeneşti foarte generale şi valori etice preţioase. Normele gradului de importanţă şi binefacere al caracterului aparţin deci clasei ierarhizării. Judecind după aceste criterii, observă Taine că unele lucrări ca *Don Quijote, Robinson Crusoe* sau *Candide,* în care omul trăieşte prin însuşirile lui permanente, apar mai preţioase decît *Le Grand Cyrus* sau *Clelie* ale d-rei de Scudery, lucrări în gustul preţios al veacului al XVII-lea şi reprezentative pentru societatea acelui timp. De asemeni, înalta valoare a unor opere ca acelea ale lui Michelangelo stă în „energia şi sublimitatea voinţei" pe care ele le exprimă, după cum preţul picturilor lui Rafaei provine din „dulceaţa şi pacea nemuritoare a sufletului său". Distincţia noastră se verifică dacă examinăm şi cele patru prescripţii cuprinse în *Sistemul de estetică* al lui Volkelt, printre care „unitatea conţinutului cu forma", „coborîrea sentimentului de realitate" şi „unitatea organică" sînt norme ale perfecţiunii, pe cînd „conţinutul omenesc important", amintind de aproape prime"e două norme ale lui Taine, este o normă a ierarhizării. Căci o operă poate avea o importanţă umană de grade felurite, dar trebuie în toate cazurile să manifeste unitate internă, adaptarea formei la conţinut şi idealitate în sentimentele pe care le inspiră.

Un cuvînt trebuie adăugat şi despre conexitatea normelor perfecţiunii şi ale ierarhizării cu acelea stabilite mai înainte. Este în adevăr sigur că atît normele perfecţiunii, cît şi cele ale ierarhizării, pot decurge atît din natura generală a artei, cît şi din tendinţele particulare ale culturii artistice contemporane. Criticii dogmatici sancţionează meritul unei opere şi îi acordă un loc în sistemul ierarhic al valorilor, conducîndu-se după criterii presupuse că derivă din firea permanentă a artei. Intr-acestea este probabil că gustul timpului, moda sau firea judecătorului se substituie adeseori criteriilor permanente, preţuind după puncte de vedere mai speciale. Normele perfecţiunii şi ierarhizării pot fi astfel generale, istorice sau tipologice. Nu este riscată afirmaţia că lumea normelor alcătuieşte un ansamblu coerent de coordonate, prin care putem introduce o anumită ordine raţională şi sistematică în viaţa noastră artistică. Nimeni nu judecă la întîmplare şi nu admiră fără plan. Chiar atunci cînd conduita cuiva nu este călăuzită sistematic, presiunea mediului şi afinităţile personale dispun sub varietatea experienţelor artistice, sub hazardul lecturilor şi al contemplaţiilor, direcţiile precise ale unui plan raţional.

PARTEA a II-a

VALOAREA ESTETICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALA

Recunoscînd în frumosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este, în adevăr, o valoare, valoarea estetică. Dar *valoarea* estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective. Acelaşi obiect poate fi introdus printr-un act de gîndire în sfera altor valori, caracterul lui schimbîndu-se în consecinţă. Astfel, chiar un obiect care pentru artist sau amator trece drept o operă de artă, adică drept un bun estetic, poate fi gîndit de un negustor de artă ca o marfă, el poate fi subordonat valorii economice, şi în cazul acesta se transformă într-un bun economic. De asemeni, obiectul care pentru unii din noi trece drept artă, poate fi înţeles cînd ca un mijloc de educaţie morală, cînd ca un instrument de propagandă în serviciul unor idei politice, cînd ca un obiect de devoţiune, aşa cum fac negrii africani pentru fetişele lor sculptate în lemn, şi, în toate aceste împrejurări, acelaşi obiect este introdus pe rînd în sfera valorii morale, politice sau religioase şi se transformă în bunuri aparţinînd uneia sau alteia din aceste categorii. Valoare estetică recunoaştem unui obiect numai atunci cînd îl considerăm, după cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări, drept o realitate unitară şi izolată din înlănţuirea aspectelor

şi evenimentelor în experienţa practică, astfel întocmită încît se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs-o.

Dacă însă acelaşi obiect poate fi reflectat în raport cu oricare dintre valori, este tot atît de adevărat a spune că înseşi acele obiecte care, după deprinderea comună, sînt considerate că aparţin sferei unor valori eterogene, pot fi în anumite împrejurări gîndite în sfera estetică şi considerate ca opere de artă. Fetişul este pentru negru un bun religios, pentru noi este o operă de artă. Un element artistic recunoaştem apoi şi în unele opere ale ştiinţei, dacă luăm seama la felul în care se compun, se unifică şi se gradează raţionamentele care le constituie. Aceleiaşi împrejurări i se datoreşte şi faptul că unele din aspectele frumuseţii naturale, care în mod general sînt atît de deosebite de frumuseţea artistică, pot fi în anumite condiţii reflectate ca nişte bunuri din această din urmă categorie. Dar despre aceasta ne-am ocupat într-un capitol anterior. Din toate aceste observaţii rezultă o concluzie care trebuie să ne oprească a confunda între bunuri şi valori. Bunurile sînt obiecte, date ale experinţei concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesităţi ale persoanei fizice sau morale. Valorile sînt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenţei se transformă în bunuri. Epistemologia mai veche cunoştea numai categorii ca forme ale conştiinţei, prin care impresiile confuze primite de la realitate se organizează şi devin date ale experienţei existenţiale. Dar alături de acestea există bunurile. Cum apar acestea ca fapte de conştiinţă ? Prin intervenţia unei alte clase de categorii decît acelea despre care vorbise Aristotel şi Kant, şi anume prin categoria valorilor. Un peisaj de Corot poate să nu devină niciodată un bun artistic pentru negrul african, deoarece percepţia bucăţii de pînză vopsită poate să nu fie nicicînd subsumată de el în acea categorie care se numeşte valoarea estetică. Numai prin această subsumare, obiectul inexpresiv mai înainte poate deveni operă de artă, după cum poate deveni avuţie economică, faptă morală sau simbol religios, în acord cu felul valorii în sfera căreia este reprezentat. Considerate ca nişte categorii, se cuvine a recunoaşte valorilor o pură existenţă ideală.

Pentru caracterizarea mai departe a valorii estetice, este necesar a distinge între valori şi bunuri-mijloace şi scopuri. Există, în adevăr, bunuri pe care le resimt ca atare, numai pentru că mă ajută să obţin bunuri mai înalte decît ele, care le depăşesc. Astfel de bunuri-mijloace sînt, de pildă, banii, pe care nu doresc să-i cîştig decît pentru a mă întreţine şi pentru a-mi îmbogăţi conţinutul vieţii, sporind cantitatea ei de plăcere, de confort şi de libertate. Valoarea economică prin care banii devin bunuri este o valoare-mijloc. Tot astfel valoarea politică. Acela care doreşte să obţină puterea politică, o înţelege ca un mijloc în vederea realizării anumitor scopuri sociale, religioase etc. Politica nu poate fi niciodată un scop în sine. Dar alături de valorile-mijloace există valorile-scopuri, acelea care prilejuiesc nişte bunuri care nu sînt rîvnite pentru a fi depăşite, ci pentru ele însele. In rîndul acestora stă adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral şi sfinţenia religioasă. Analiza a distins printre valorile-scopuri unele *relative* şi altele absolute. Valorile-scopuri relative sînt acelea care dau naştere unor bunuri preţioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viaţă. Aşa-numitele morale sociale sînt, fără îndoială, sisteme de valori-scopuri, dar valabilitatea lor se restrînge la anumite tipuri ale societăţii omeneşti. Aşa, de pildă, morala cavalerească şi burgheză, antică şi creştină etc. Dimpotrivă, valorile-scopuri absolute sînt sustrase mişcării şi varietăţii istoriei şi societăţii. In rîndul acestora stă „binele suprem" al filozofilor antici, imperativul kantian sau ideea de Dumnezeu.[1] In ce priveşte valoarea estetică, deşi bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilităţii şi felurimii istorice, caracterul acesta, după cum vom avea prilejul s-o arătăm mai tîrziu, decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămîne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spaţiul şi locul în care au apărut pot fi încă înţelese de noi ca opere de artă şi preţuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularităţile con-

ținutului lor, de pildă prin tendințele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conștiința noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar ea poate fi înțeleasă și resimțită și de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrîni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

Caracterizînd valoarea estetică drept un scop absolut, este indispensabil de a respinge acea încercare, produsă uneori de logica modernă, de a șterge deosebirea dintre mijloace și scopuri, prin relevarea pretinsei facultăți a unora din ele de a-și asuma caracterul celorlalte. Astfel despre ban, ca un bun economic, s-a observat să este un mijloc, nu însă și in mîinile avarului, care îl prețuiește pentru el însuși. Tot astfel obiectele de utilitate devin scopuri pentru inofensiva manie a colecționarului. Pe de altă parte, bunurile și, prin urmare, valorile-scopuri par a se putea transforma și ele în mijloace. Religia poate deveni un instrument de guvernare pentru omul politic. Adevărul este un mijloc .pentru stăpînirea economică a naturii, baza unei aplicații tehnice. Arta, o unealtă în mîna pedagogului și moralistului. Este cu neputință totuși ca mijloacele să se transforme în scopuri și dimpotrivă, fără ca valorile și bunurile respective să' nu evolueze către un alt tip. Căci religia folosită ca un mijloc de guvernare încetează de a mai fi un bun sacru și devine, de fapt, unul politic. Adevărul căutat numai pentru aplicațiile lui aparține bunurilor economice. Arta educatoare și moralizatoare trece în rîndul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu.[2]

Valoarea estetică, așadar, este și nu poate deveni altceva decît o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o.[3] Dar printre valorile-scopuri, care dau naștere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acțiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată și laborioasă sau nemijlocită și spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă științifică, o faptă omenească sau o acțiune religioasă sînt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii și interpretări. Adevărul nu strălucește dintr-o dată în opera savantului. Binele și sacrul sînt problematice. Sînt necesare acte de mediațiune ale spiritului pentru a găsi adevărul unei teorii, binele și sfințenia unor acțiuni. Raportarea unor obiecte la valorile care le constituie ca bunuri este obținută, în toate aceste împrejurări, prin acte mijlocitoare ale spiritului. S-ar spune că aci valoarea nu este deplin întrupată în bun, ci bunul este numai o temelie pe care ne putem înălța către valoare. Valorile se găsesc aci într-un raport de transcendență față de bunuri. Altfel ni se înfățișează însă raportul în care se găsește valoarea față de bun, în cazul valorii și bunului estetic. Aci valoarea se găsește topită în bun, valoarea și bunul fac una și aceeași ființă ; raportul dintre ele este de imanență. Ele sînt fuzionate laolaltă în așa fel, încît luînd cunoștință de o operă de artă sau de un aspect al frumuseții naturale, valoarea lor ni se trădează imediat, cu spontaneitate, fără vreo cercetare iscusită a minții. Frumusețea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, al unui moment de facilitate. Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă, o consideră, de fapt, ca un bun teoretic sau moral. Așa, de pildă, în dezbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăției sau inocenței lui Shylock. Valoarea estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuții. Ea luminează dintr-o dată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai tîrziu, sentimente estetice care se desfășoară în timp și pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decît în cadrul amintitei impresii spontane și nu fac altceva decît să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

Acest îndoit raport posibil între valori și bunuri este plin de consecințe. Bunurile teoretice, morale și religioase, aderînd dinafară la valorile lor, nefăcînd același corp cu ele, sînt înlocuibile, fungibile. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe chipuri. Rigaud dă o nouă expunere rezumativă a *Cursului de filozofie pozi-*

tivă a lui Auguste Comte. Colin face acelaşi lucru pentru filozofia lui Herbert Spencer. Faptele morale sînt şi ele fungibile. Forma acţiunilor noastre morale este indiferentă. "Valoarea unei fapte morale se completează dincolo de realitatea ei concretă, într-o regiune abstractă a sensurilor. Fungibilitatea acţiunilor morale merge uneori atît de departe, încît un adept al „vendettei" socoteşte că-şi poate lua răzbunarea asupra unei persoane înrudite cu aceea care i-a adus ofensa. De asemeni, sacrificiul ţapului ispăşitor oferă zeului o victimă echivalentă cu aceea pe care el o pretindea mai înainte. Dar aceste substituiri de bunuri n-ar fi posibile dacă valoarea la care participă n-ar fi detaşată de ele. Pentru că valoarea este liberă şi transcendentă, bunul care o reprezintă este indiferent şi capabil de a fi înlocuit. Aceloraşi valori morale le poţi subsuma fapte felurite, devenite din această pricină bunuri fungibile. Nu tot aşa însă pentru valorile care se găsesc în raport de imanenţă cu bunurile lor. Aci ne întîmpină un caracter de unicitate absolută. O operă de artă nu poate fi înlocuită. Replica unui tablou este, de fapt, un tablou nou. Un concert trăieşte o existenţă deosebită cu fiecare execuţie a lui. Statuia colosală a lui David de Michelangelo este deosebită în cele dnuă întrupări ale ei, de marmoră în fata Palatului Signoriei din Florenţa şi de bronz lîngă San-Miniato. întruparea într-un material felurit creează alte valori plastice. Chiar în cazul unor replici identice ca execuţie şi material, ceea ce s-a repetat a fost actul tehnic al întrupării, nu actul artistic al creaţiei, care s-a produs o singură dată şi a dat naştere unei opere unice. Din acest fel al operei de artă rezultă imposibilitatea de a o propune ca model şi a fi imitată. In timp ce există modele morale şi religioase sau opere de ştiinţă dătătoare de măsură, arta nu învaţă pe nimeni nimic şi nu alcătuieşte niciodată o pildă care poate fi urmată. Desigur, în sufletul artistului opera este obiectul unei atitudini finaliste ; căile pe care ajunge la ea îi rămîn însă strict personale. Experienţa artiştilor mai vechi nu poate folosi urmaşilor şi operele lor nu se pot transforma în modele decît prin procedeele tehnice pe care le manifestă. Un

artist ne poate învăţa cum trebuie să alegi şi să foloseşti materialul, dar niciodată cum ar putea fi refăcută opera sa. împrejurarea aceasta nu se găseşte nicidecum în contrazicere cu ceea ce am spus mai sus despre realitatea şi valoarea normelor. Căci numai normele pot fi prescrise, nu şi operele particulare ca model; legea, nu exemplul. Moralistul poate recomanda virtutea lui Mucius Scaevola, tocmai pentru că sensul ei depăşeşte fapta concretă care îl realizează; în timp ce esteticianul se opreşte a propune modelul artei lui Rembrandt. Prescripţiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ.

Pentru o mai completă caracterizare a valorii estetice trebuie cercetat şi locul ei între celelalte două mari clase de valori, stabilite de logică : valorile *reale,* adică valori la care aderă lucruri, şi valorile *personale,* la care aderă persoane. După toate cele spuse pînă acum, s-ar părea că valoarea estetică este o valoare reală. In adevăr, numim frumoase îndeobşte lucruri : tablouri, statui, construcţii etc. Nu puţini sînt, dealtminteri, esteticienii care situează valoarea estetică printre valorile reale. Dar această constatare este plină de dificultăţi. Căci, mai întîi, nu numai despre unele lucruri putem spune că participă la valoarea estetică, dar şi despre unele acţiuni, cum sînt, de pildă, dansul, jocul unui actor sau cîntul unui virtuoz. In afară de aceasta, lucrurile ne apar frumoase tocmai întrucît sînt operele unui artist. In operă preţuim pe creatorul ei. Valoarea estetică ar putea fi deci cel mult o valoare personală străbătînd printr-o valoare reală. Dar nici la această concluzie nu ne putem opri. Valoarea lucrurilor şi a fiinţelor poate face parte din rîndul valorilor existenţei, adică din rîndul acelor valori date nemijlocit în experienţa noastră. După cum se poate recunoaşte însă cu limpezime, valoarea estetică nu aparţine existenţei, ci culturii. încă de la începutul acestor pagini, am arătat că frumosul artistic, adică acea calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice, este produsul unei intervenţii umane. Această intervenţie constă în coordonarea mai multor elemente înlăuntrul unei unităţi organice, încît din acest punct de vedere valoarea estetică poate fi înţeleasă, împreună cu Miinster-

berg, ca o valoare a unității.[4] Lucrurile nu se prezintă niciodată de la ele însele în unități, în ansambluri armonioase. Unitatea este totdeauna un produs al omului, un plus adăugat lucrurilor de forța lui creatoare. Dar împotriva rînduirii estetice în sfera valorilor reale şi existențiale se mai opune şi faptul că niciodată ea nu este atribuită lucrurilor, ci numai fenomenului lor, chipului în care ele apar conştiinței noastre. Ceea ce participă la valoarea estetică nu sînt lucrurile şi nici acțiunile, ca nişte date ale experienței practice, ci aparența lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realități ideale corelaționate cu conştiința şi cărora nu le-am mai putea presupune nici o existență, îndată ce scînteia conştiinței s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sînt, aşadar, nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinței. Prin toate aceste însuşiri valoarea estetică dobîndeşte o fizionomie mai precisă. Cu referință la ea, putem aborda acum cu mai multă siguranță lumea estetică, adică a operelor de artă, nu însă mai înainte de a atinge alte cîteva probleme.

2. ATITUDINEA ESTETICA

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină aşa-numita atitudine estetică în fața lumii şi a vieții. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămînînd într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesînd chiar o anumită ostilitate față de ele. Stăpîneşte un punct de vedere estetist acela care în fața unei opere ştiințifice, în loc să se intereseze de substanța cercetării, de justețea sau profunzimea adevărurilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază, în conduitele practice ale vieții, nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îi pot conține, ci pitorescul lor, forța plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvînt exprimat într-o anumită împrejurare concretă. Dintr-un punct de vedere estetist se aşează acela care, din complexul de valori al religiei, reține şi prețuieşte numai frumusețea ceremoniilor şi a cadrului în care ele se desfăşoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preț adevărat pentru estet. „Lumea nu este justificabilă decît ca fenomen estetic", spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea dealtfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrățişare a lumii. Lupta unui Flaubert cu formele burgheze

ale societății timpului său, fanatismul său estetic, provenea poate dintr-o antipatie radicală față de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieții sociale. „Nimic din ce se întîmpla cu adevărat n-are o importanță cît de mică", scria odată Oscar Wilde. Şi altă dată : „Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu şi în acelaşi timp mai frumos".[1] Neatenția pentru realitate, substanța în care se plăsmuieşte fapta morală, şi prețuirea cu mult superioară a expresiei față de acțiune, iată manifestările unei atitudini estetice a spiritului. Această ațintire asupra singurelor momente ale realității care pot fi răsfrânte ca valori estetice, îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar şi la negația şi înfrîngerea Ion „Ce frumos lucru este o crimă frumoasă", exclama odată foiletonistul francez J. J. Weiss, dînd astfel expresie unei parțialități care poate jigni.[2] O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecvată decît pe aceea morală, şi persoana care se înşeală asupra acestei împrejurări, crezînd că poate substitui esteticul moralului, dovedeşte o supărătoare mutilare a integrității; omeniei în el. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoțeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. In această constelație spirituală, înseşi valorile estetice păr înjosite. Căci ceea ce alcătuieşte prețul suveran al artei şi frumosului este situația lor într-o lume care nu este în întregime artistică şi frumoasă şi în care ele sînt chemate să ne odihnească şi să ne regenereze din încordările vieții practice şi din ostenelile şi luptele adevărului şi binelui. Numai alternanța şi contrastul lor cu alte bunuri le conferă prețul lor suprem. Nici unul din aceste neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziția ei nu nesocoteşte şi nu se închide celorlalte valori şi bunuri, ci numai le interpretează cu optica şi din perspectiva ei. De aceea, pe cînd estetul ocupă un loc excentric

în viață, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenței sale şi o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de o mare importanță sistematică ne apare însă în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realității, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului etc, pe care o vestejim în estetism ? Cum este cu putință, cu alte cuvinte, de a răsfrînge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase şi în acelaşi timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice ? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea atitudinii * care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că feluritele valori nu reacționează unele lîngă altele şi separat, ci într-o conexitate făcută cu putință prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există, în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre *Formele vieții,* o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios etc. Oricare ar fi structura unei individualității, ea nu-i răpeşte posibilitatea de a răsfrînge aspectele realului şi în raport cu alte valori decît aceea care domină complexiunea sa. Prin aprofundarea specificității structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupîndu-se armonios în perspectiva valorii centrale şi dominante. Iată, de pildă, cazul structurii şi atitudinii teoretice, singura pe care o filozofie mai veche o crede capabilă să organizeze realitatea.[3] Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relații generale de dependență. Cîtă vreme teoreticul nu izbuteşte să transforme poziția sa într-o perspectivă generală, el nu poate resimți decît ostilitate pentru celelalte valori şi pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi antieconomic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecție de utilități, teoreticul îi va opune un dispreț invincibil. Grecii,

*** In ediția a III-a : aptitudinii. Corectat după ediția a II-a (n. ed.).**

primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de *banausi,* expresie a repulsiunii pe care o simțeau în această împrejurare. Teoreticul poate fi apoi şi antiestetic. In adevăr, înclinația de a vedea în lume o expresie a sufletului este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalității omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios priveşte fiecare eveniment al lumii în raport cu înțelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezeşte nici un răsunet în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decît o formă întrecută a conştiinței ştiințifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenție posibilă, de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează şi de dominație asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar, cu toată această intransigență a situației teoretice în viață, nu este deloc exclusă înmlădierea şi dezvoltarea ei mai departe, pînă a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este, de pildă, atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică ? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărurilor ştiințifice ? Folosirea ştiinței în scopul prevederii şi stăpînirii realității, nu numai a naturii, dar şi a societății, nu dezvoltă aptitudinea ştiințifică într-un sens politic ? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obține o explicație a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a ştiinței pînă la punctul de vedere al religiei ? Dacă, aşadar, adîncind poziția sa specifică, omul de ştiință poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă şi pentru acela care adoptă atitudinea estetică ?

Desigur, pentru a fructifica atitudinea estetică şi a o face atît de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies în cale. Am văzut, de pildă, şi mai sus, că lumea adevărurilor este a mediațiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe cînd frumusețea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spune că, pe cînd atitudinea teoretică cucereşte, aceea estetică primeşte un dar. Ostenelile sînt ale cercetării ; contemplația se bucură de repaos. Nu cumva atunci deprinderile sufleteşti pe care le pune în

joc perspectiva estetică asupra lumii rămîn inferioare sarcinii de a cunoaşte ? In afară de aceasta, atitudinea estetică aspiră spre totalitate. în lumina ei, aspectele realului se rotunjesc în unități de sine stătătoare. Pentru ştiință lumea se înfățişează însă în fragmente. Sînt oameni de ştiință de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuțite, care nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se recompună din investigațiile lor. Numai omul de ştiință poate fi un specialist, nu şi artistul. Nu sînt aci tot atîtea divergențe care pot lăsa fără speranță încercarea de a asocia atitudinea estetică şi ştiința ?

Binele este şi el obiectul unei aspirații şi, din acest punct de vedere, se opune frumosului. Dar pe cînd adevărul este totdeauna o țintă, binele rămîne o cale, încordarea eroică de a atinge ținta. Cînd Lessing arăta că prețuieşte mai mult drumul către adevăr, sforțarea de a-l atinge, decît adevărul însuşi, accentul prețuirii sale cădea, de fapt, pe valoarea etică, pe care adevărul se sprijină. Este evident că adevărul nu devine posibil fără actul de voință morală al cercetătorului care îl urmăreşte. In momentul însă în care adevărul este găsit, el este resimțit ca o valoare autonomă şi separată de valoarea care l-a făcut cu putință. In acelaşi timp, frumusețea artistică se dezvoltă şi ea pe trunchiul moralității artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenței şi capacității sale de a se sacrifica. Trebuie citită biografia unui Michelangelo sau Beethoven pentru a vedea care este întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de primul ordin. Cine crede despre creația artistului că poate să se înalțe în frivolitate, se gîndeşte desigur la opere de mică adîncime, pentru care au fost necesare numai scăpărarea fanteziei şi abilitățile talentului, nu acea concentrare a întregii personalități pe care o percepem în realizările mai de seamă. Oricare ar fi însă baza ei umană, în clipa în care valoarea estetică este realizată, ea se distinge de toate valorile morale care au precedat-o. Toate formele binelui se dezvoltă în atmosfera luptei, pe cînd frumusețea artistică şi contemplația prin care ne-o apropiem trăiesc în atmosfera seninătății seu-

tită de luptă şi de osteneli. Cum vom putea deci atinge valoarea morală din unghiul esteticului ?

Contraste sînt desigur şi între estetic şi religios. Am arătat că valoarea estetică există într-o aderenţă atît de strînsă cu obiectele concrete care îşi primesc semnificaţia de la ea, încît raportul lor poate fi caracterizat prin termenul de imanenţă. „Frumosul este splendoarea realului", sună o veche formulă. Solidaritatea lui cu realitatea este aceea a atributului faţă de substanţă. După cum nu putem deosebi substanţa de formele ei atributive, tot astfel nu e cu putinţă de a înregistra frumuseţea despărţită de realitatea care o susţine. Valorile de frumuseţe sînt fixate în straturile superficiale ale realităţii concrete şi sînt date în chip nemijlocit odată cu ele, astfel că este imposibil a le depăşi fără a nu pierde din vedere ceea ce este frumos în lume. Ceea ce este sacru, divinul, se situează însă în alte regiuni ale realului ; el întrece în tot cazul realitatea superficială dintr-o înălţime inaccesibilă, pe care o răsfrîngem cu sentimentul unei dependenţe şi a unei umilinţe nesfîrşite. „Acum am început a grăi către Domnul şi eu sînt pămînt şi cenuşe", vorbeşte Avraam *(Facerea,* 18, 27). Divinul este pentru R. Otto, care aminteşte acest cuvînt, obiectul numinos, acela care provoacă în conştiinţă sentimentul stării de creatură, adică al neantului propriu în faţa a ceea ce depăşeşte infinit orice formă a creaţiei.[4] Valoarea estetică se transmite ca simplă valoare realităţii care o susţine, pe cînd valoarea religioasă cere pentru a se realiza actul de negaţie a oricărei valori a realităţii create. Am putea spune că, pe cînd fiinţa orientată estetic trăieşte în atmosfera încrederii şi prieteniei pentru concret, omul religios începe drumul ascensiunii sale către divin prin sacrificiul subiectiv al lumii. Trebuie să mori pentru lume sau trebuie să faci ca lumea să moară în tine, pentru a regăsi căile divinului, împrejurarea că termenul *contemplaţie* este aplicat deopotrivă stării estetice şi mistice, explicabilă istoriceşte prin identitatea originilor platoniciene şi neoplatoniciene ale esteticii moderne şi misticii creştine, nu ne poate ascunde varietatea pe care acest termen o denumeşte. Căci, pe cînd contemplaţia estetică este un act de afirmare a valorii concretului, contemplaţia mistică este unul de

tăgăduire a ei. Un contrast mai puternic ca acela dintre estetic şi religios pare deci a nu putea fi gîndit.

Dar deşi atîtea deosebiri apar odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine şi sacru, ele sînt ireductibile şi posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Aşa, pentru a reveni asupra raportului dintre teoretic şi estetic, trebuie spus că acesta din urmă poate lucra ca o normă regulativă tocmai în domeniul teoreticului. Cercetarea se prezintă în adevăr rareori pură şi numai în puţine împrejurări izbuteşte ea să se subordoneze singurelor finalităţi ale cunoaşterii. Filozofia ne înfăţişează de cele mai multe ori nu numai cum este lumea, dar şi cum trebuie să fie. Jules de Gaultier a numit *mesianică* forma aceasta bastardă, dar foarte frecventă, a filozofării, în care cunoaşterea se împleteşte cu voinţa, ştiinţa cu morala, adevărul cu o anumită idee a binelui. „Filozofia oficială, scrie J. de Gaultier, este aceea care face să creadă pe oameni că lucrurile se întîmpla altfel decît s-ar cuveni, inculcîndu-le în acelaşi timp opinia măgulitoare că le revine a reforma realitatea rău construită. Filozofii din această categorie, singurii care au avut de-a lungul veacurilor ascultarea mulţimilor şi asentimentul colectivităţilor, pentru că s-au priceput să măgulească vanitatea oamenilor şi chiar dorinţa lor de fericire, nu fac decît să reconstituiască, sub aparenţe dialectice, tema mesianismului religios, acela căruia legenda biblică i-a dat pentru credinţa naivă afabulaţia cea mai tipică."[5] Cum este însă cu putinţă a disocia gîndirea teoretică din complexul mesianic, pentru a o restitui singurelor scopuri ale cunoaşterii ? Apropiind-o de tipul estetic al spiritului, răspunde Gaultier, de contemplaţie pură, înlocuind, cu alte cuvinte, mesianismul cu o filozofie *spectaculară.* Atitudinea contemplaţiei estetice, cu tot ce implică ea ca dăruire a noastră către simplele aparenţe ale lumii, poate deci secunda scopurile de cunoaştere ale spiritului, ajutîndu-l să se elibereze din atingerile şi contaminările moralei. Filozofia ca activitate teoretică a spiritului va fi spectaculară sau nu va mai exista deloc. „A cunoaşte cum se petrec lucrurile, în loc de a compune intriga şi deznodămîntul lor, iată în ce constă activitatea propriu-zis fi-

lozofică", scrie Gaultier. In dialectica spiritului, esteticul apare deci ca un adjuvant al teoreticului.

Nu numai dealtfel în această împrejurare. Căci dacă, precum am văzut, cunoaşterea manifestă tendinţa de a rămîne la fragment şi în specialitate, cine o va ajuta să iasă din acest impas, sprijinind-o spre ţinta unei îmbrăţişări mai largi a realităţii ? Intuiţiile totalizatoare ale artei au oferit adeseori ştiinţei anticipaţiile necesare pentru ca cercetările ei să nu rătăcească fără scop. Chiar un reprezentant al celui mai riguros spirit ştiinţific, cum a fost H. v. Helmholtz, a trebuit odată să recunoască artei această însuşire. Intuiţia artistică, cu facultatea ei de a surprinde tipicul în individual, este pentru Helmholtz o putere care anticipează însumările laborioase şi generalizările treptate ale ştiinţei. Gîndirea intuitivă, *das anschauliche Denken,* despre care vorbea Goethe, nu este altceva.[6] Orice cercetare ştiinţifică, orice observaţie, orice experiment se produc apoi în cadrul unei viziuni de totalitate a realităţii cercetate. Dacă vrem ca experienţele noastre să nu devină sterile, observă odată H. Poincare, trebuie să ne călăuzim de o anumită concepţie generală despre lume. Chiar dorind cu tot dinadinsul, nu ne putem desface de ea. Expresiile limbii o duc cu ele. Ea alcătuieşte un cadru sistematizator de care nu ne putem elibera.[7] Această concepţie despre lume sau, mai exact spus, această viziune a ei ca ansamblu, nu este însă de resortul propriu al ştiinţei. Ea este, de fapt, contribuţia intuiţiei artistice devenită folositoare investigaţiilor ştiinţei. Ştiinţa înaintează de la fapt la fapt, de la observaţie la observaţie, de la generalizare la generalizare. Procedarea ei este prin excelenţă succesivă şi mediativă. * Intuiţia în care se recompune însă o totalitate bine închegată este un act care aminteşte de aproape contemplaţia artistică.[8] Fără îndoială, ştiinţa cercetează şi arta contemplă. Contemplaţia nu se opune însă cercetării, ci, dimpotrivă, atunci cînd o ajută să se degajeze de sub injoncţiunile moralei sau cînd îi oferă cadrul în care să se poată înscrie rezultatele ei. Spiritul artistic se poate

*** în ediţia a III-a : meditativă. Corectat după ediţiile anterioare (n. ed.).**

deci uni cu cel ştiinţific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă întreaga lui rodnicie.

In acelaşi fel, nu există oare o posibilitate de asociere a atitudinii estetice cu aceea morală ? Desigur, există un contrast între lupta etică şi senina armonie a contemplaţiei. Nu sînt însă lupte care sfîrşesc în armonie şi seninătate ? Este o prăpastie adîncă între luptă şi armonia dinaintea ei, nu însă între luptă şi armonia care o încunună în cele din urmă. în dialectica momentelor spirituale, putem distinge o stare de contemplativitate rămasă inferioară contrastelor şi încordărilor dramatice ale vieţii. Insensibilitatea estetică pentru temele acţiunii, despre care ne amintea sentinţa citată mai sus a lui Wilde, provine din ignorarea lor şi din slăbiciunea voinţei care nu le-a încercat încă. Atunci însă cînd mintea a făcut descoperirea lor şi voinţa s-a călit în luptele pe care ele le impun, spiritul poate ocupa din nou punctul de vedere al armoniei estetice. El poate aspira atunci către starea de personalitate, adică de integrare a tendinţelor care s-au găsit în luptă în cuprinsul său, dînd astfel un sens estetic evoluţiei sale morale. Idealul personalităţii în etica modernă a apărut, fără îndoială, sub înrîurirea unei atitudini estetice. Vechile morale ale virtuţii erau construite dintr-un unghi teoretic. Norma lor consta din conformarea la un principiu capabil de a apărea cunoştinţei. Personalitatea este însă obiectul unei năzuinţe plăsmuitoare, care foloseşte materialele brute ale persoanei, integrîndu-le într-o formă a existenţei de o unitate, consecvenţă şi armonie internă amintind opera de artă. Virtuosul este omul care cunoaşte şi se comportă în consecinţă. Personalitatea este propriul ei artist, meşterul care se întocmeşte după analogia artei. Etica personalităţii prescrie apoi omului în raportul său cu lumea o ţintă deopotrivă cu aceea pe care a atins-o pentru sine. Virtuosul moralelor antice nu dorea transformarea lumii, ci numai supunerea la legea ei inflexibilă, revelată cunoaşterii sale. Personalitatea este însă deopotrivă propriul ei meşter şi artistul plăsmuitor al realităţii înconjurătoare. Armonia externă a lumii, ca o răsfrîngere a armoniei interne a personalităţii, este a doua năzuinţă a unei morale inspirate de atitudinea estetică. Nu este

deci de mirare că moraliştii personalităţii au folosit adeseori comparaţia sugestivă cu arta şi valorile estetice, „întreaga fiinţă a lumii, scrie odată Goethe, stă în faţa noastră ca. un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci îşi merită numele, cînd din aceste întîmplătoare mase naturale poate construi, cu cea mai mare economie, finalitate şi solidaritate, o icoană apărută mai întîi spiritului său. Totul în afară de noi şi totul în noi este doar element; dar în adîncul nostru locuieşte forţa creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut şi care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înşine."[9] Analogia temei morale a vieţii cu creaţia artistică nu putea fi mai limpede exprimată. Ceea ce doreşte să devină omul moralei, inspirată de idealul personalităţii, este un „suflet frumos" *(eine schone Seele),* o năzuinţă care revine deopotrivă la Goethe şi Schiller. Este „frumos^ pentru ei sufletul care îşi cîştigă libertatea prin potrivita transformare a principiilor în înclinaţii, un proces care îl ţine la fel de departe de tirania instinctelor, dar şi de aceea a raţiunii rigoriste. Se ştie care a fost, în construirea ideii de „suflet frumos", înrîurirea teoriilor esteticii kantiene despre contemplaţia frumosului, ca o stare de integrare a sensibilităţii cu inteligenţa şi a materiei cu forma. Ceea ce Kant arătase ca un bun sufletesc cîştigat în contemplaţia frumosului, moraliştii personalităţii autonome şi ai sufletului frumos doreau să menţie pentru întreaga viaţă morală a omului.[10] Disciplina contemplaţiei tinde a deveni pentru ei idealul întregii existenţe. Lumea însăşi trebuie transformată într-un obiect al contemplaţiei. Nu este deloc deci exagerat a spune că etica nouă s-a alcătuit sub presiunea £ontemplaţiei estetice şi că în această ocazie atitudinea inspirată de ea şi-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieţii morale.

Nici atitudinea religioasă nu rămîne neasociabilă cu aceea estetică. Afirmaţia estetică a valorii lumii concrete şi tăgăduirea ei religioasă sînt poziţii care se pot întruni în preţuirea lumii ca simbol, ca un chip expresiv pe care se imprimă o viaţă lăuntrică. Esteticul se opreşte la înfăţişările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc.

Omul religios se înalţă spre absolut. Dar există o poziţie inspirată de atitudinea estetică, pentru care valoarea lumii rezultă din ceea ce ea exprimă, din prezenţa absolută pe care o manifestă. „Natura îmi ascunde pe Dumnezeu", scrie odată Jacobi.[11] Iată o afirmaţie de intransigenţă religioasă! Natura este „haina vie a dumnezeirri", pentru spiritul în acelaşi timp estetic şi religios al lui Goethe, prietenul lui Jacobi şi contrazicătorul său de mai tîrziu. „După cum sufletul nu poate fi înţeles decît prin corp, tot astfel Dumnezeu numai prin natură", observă Goethe într-o însemnare a tinereţii.[12] Se perpetua aci o vedere mai veche, ale cărei origini stau în neoplatonism. Astfel, pentru Plotin, frumuseţea frunzelor şi a florilor participă la aceea inteligibilă şi imuabilă a divinităţii.[13] „Considerată în sine, natura glorifică pe creatorul ei" *(per seipsam considerata natura dat artijici suo gloriam),* scrie Sf. Augustin[14], unul din gînditorii prin care unele din ideile neoplatonismului pătrund în creştinism. Nu scrisese oare şi psalmistul : „Domnul împărăteşte, îmbrăcat în frumuseţe" *(Psalmi,* 92, 1) ? Totuşi creştinismul rămîne în general în situaţia specifică a religiei îndepărtată de lume. Abia cu apariţia Sf. Francisc din Assisi se produce o nouă încercare de a gîndi împreună valoarea lumii concrete cu aceea a divinităţii şi de a regăsi pe una în cealaltă. Creatura este manifestarea lui Dumnezeu, ea poartă în sine semnificaţia lui, *„de te, Altissimo, porta signijicatione",* ne vesteşte Sf. Francisc în *Imnul Creaturilor.* Natura nu-i ascunde lui Francisc pe Dumnezeu, ea îl manifestă şi îl reprezintă, cum semnul reprezintă înţelesul lui. Bunăvoinţa lui Francisc pentru lume şi pentru artă, care stă la baza Renaşterii italiene, este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic. S-ar putea, fireşte, înmulţi mărturiile acestei asociaţii între religios şi estetic. Mai cu seamă în panteism, spiritul religios găseşte calea unei întoarceri către realitatea concretă şi către preţuirea ei. Adoraţia lui Dumnezeu şi valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în acelaşi act al sufletului.

Atitudinea estetică îşi poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupîn-

du-le în perspectiva ei şi dîndu-le o formă în consecinţă. Se poate deci spune că prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realităţii nu se împuţinează, reducîndu-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii şi vieţii, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei.

INTRODUCERE

Definiţia valorii estetice încercată în capitolul anterior netezeşte calea către caracterizarea operei de artă pe care dorim s-o întreprindem acum. Am văzut că un obiect oarecare, dat în experienţa noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îl introducem printr-un act al spiritului în sfera valorii estetice. Dar, pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul are adeseori o seamă de însuşiri care caracterizează structura lui şi îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă. Actul constitutiv de operă poate fi al artistului. El constă în cazul acesta în prelucrarea efectivă a unui material şi constituie creaţia. Dar el poate fi un act imaterial, subsumarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice, şi alcătuieşte atunci contemplaţia. Fără îndoială că prin contemplaţie un mare număr de obiecte pot fi răsfrînte ca opere de artă. Pentru atitudinea spiritului orientată estetic, chiar o ceremonie religioasă sau un raţionament ştiinţific se pot înzestra cu atributele artei. Dar, printre feluritele obiecte date în experienţă, sînt unele care solicită în mod special atitudinea estetică şi care favorizează cu preferinţă contemplaţia. Acestea sînt operele de artă propriu-zise, adică acele obiecte în privinţa cărora actul creaţiei coincide cu actul contemplaţiei. Cînd reflectez ca ceva artistic un raţionament ştiinţific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gîndit şi de

creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfrînt. Cînd însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi, de pildă, o pînză de Luchian, el iese în întîmpinarea actului aceluia care a plăsmuit-o tocmai în vederea acestui scop. Pe aceste obiecte, care sînt operele de artă, urmează să le caracterizăm acum şi. în primul rînd, din punctul de vedere al locului pe care ele îl ocupă printre celelalte obiecte ale realităţii.

1. ARTA, TEHNICA ŞI NATURA

Intr-una din poeziile sale, Goethe închipuie un mit al artei, a cărui semnificaţie trebuie reţinută. Poezia, care poartă titlul *Die Nektartropfen,* evocă pe Minerva aducînd din cer lui Prometeu un potir cu nectar menit să fericească pe oameni şi să trezească în sufletul lor instinctul artelor frumoase. Mîna Minervei tremură cînd zeiţa atinge pămîntul şi din picăturile revărsate vin grabnic să guste albinele şi fluturii, păianjenii şi atîtea din animalele care împart de atunci cu oamenii fericirea artei. Arta este, aşadar, pentru Goethe, darul unei puteri care străbate întreaga fire. Oamenii o primesc de la natură, celebrînd în operele lor amintirea unei porniri cereşti, activă chiar în straturile cele mai umile ale creaţiei. Instinctul plastic care străbate întreaga lume, „sufletul lumii" despre care vorbise altădată Platon şi a cărui noţiune revine acum în titlul unuia din poemele lui Goethe, ne este înfăţişat prelucrînd pămîntul amorf, prescriind forme chiar pietrelor ascunse în tainiţele lui adînci.

Cît de caracteristică este pentru Goethe această înţelegere imanentistă a puterii artistice, ne apare mai limpede dacă o comparăm cu concepţia corespunzătoare a marelui său emul, a lui Schiller. In poema *Die Kiinstler,* Schiller a ridicat de asemeni un cîntec de laudă puterii artistice, pe care el o atribuie însă numai omului, în toată întinderea firii. „Albina te poate învăţa hărnicia,

vesteşte Schiller, un vierme poate deveni maestrul îndemînării tale, ştiinţa o împărţi cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta." Dacă astfel pentru Goethe, arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcţiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei, în sublimitatea caracterului său moral. Deosebirea dintre naturismul lui Goethe şi idealismul lui Schiller apare deci şi în aceste vederi asupra artei, ca în atîtea alte împrejurări în care prietenia şi colaborarea lor lua forma unei armonii complementare.

Dacă am citat aceste două păreri felurite, este pentru că fiecare din ele înfăţişează cîte o parte din adevărul lucrurilor, întregimea lui refăcîndu-se însă abia din întrunirea lor. Opera de artă ne poate apărea, în adevăr, ca un produs al puterii plastice inconştiente a naturii; dar, în acelaşi timp, ea este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea şi conştiinţa sa introduc în realitate o lume de obiecte, deosebite de natură.[1] Ca manifestare naturală, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinaţii rtoi şi cărora li se opun fenomenele de descompunere, de dezasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente. Tendinţa naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte . în instinctul constructiv al atîtor animale, apoi în faptul biologic al gestaţiunii şi creşterii şi chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinaţiilor chimice etc. Comparată cu astfel de procese, arta ne apare şi ea ca o nouă modalitate de organizare a materiei, cînd este vorba de arte care prelucrează anumite materiale, cum sînt artele plastice, sau ca un fel special de compunere a datelor conştiinţei, cînd este vorba de arte care pun în mişcare reprezentări de-ale ei, cum este poezia. Adînca afinitate a naturii cu arta, spre deosebire, de pildă, de maşină, poate fi limpede resimţită în unele împrejurări. Un automobil părăsit într-o pădure sau cîmpie rămîne acolo totdeauna străin şi neincadrat. Nu tot astfel un monument plastic sau arhitectural. Cînd priveşti aşa-numitele ziduri ciclopeene de la Mycena sau Tirynth, fortificaţiile întocmite în blocuri colosale de piatră încă din epoca pelasgeiană, aşa cum ele odihnesc pe temelia lor de stîncă, ai impresia că munca naturii nu s-a oprit odată cu apariţia omului. Straturile geologice ,se continuă cu cele arheologice. Acţiunii puterilor naturale şi rezultatelor lor li se adaugă operele artei. Tot astfel, un monument al pietăţii şi amintirii situat între copaci sau un castel dominînd o culme solitară, ca un simbol al puterii care a străjuit acele locuri, sînt creaţii ale omului care consună cu peisajul, pe care natura le primeşte şi le asimilează. In stînca nezguduită şi în cutezătorul castel care o domină simţim unitatea aceleiaşi forţe, identitatea aceluiaşi elan al naturii. Arta nu ne apare în aceste condiţii ca ceva străin din viaţa firii. O mărturie a facultăţii artistice a omului ne vorbeşte în mijlocul naturii, ca o nouă formă a puterii ei plastice şi active.

Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s-ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrînd o forţă activă în întreaga serie a formelor şi proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură şi opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omeneşti. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfăţişează apoi ceva opus naturii, ca una care, faţă de mecanismul firii, reprezintă produsul activităţii finaliste a spiritului. Tocmai această opoziţie a artei faţă de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon şi determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunţă marele filozof grec. „înşelăciune şi iluzie, scrie Platon (în *Sofişti),* alcătuiesc esenţa artelor, şi scamatorii trebuiesc puşi în acelaşi rînd cu sculptorii şi pictorii, cu toţi deopotrivă constituind categoria imitatorilor." Faptul de a fi în acelaşi timp natură şi antinatură alcătuieşte fondul aşa-zicînd contradictoriu al fenomenului artistic şi precizează locul lui în mijlocul realităţii.

Antinaturalismul artei rezultă, mai întîi, din faptul că operele ei par a fi imitaţia naturii. Dar imitaţia unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitaţia unui obiect nu este acelaşi obiect, produs pentru a doua oară, decît în anumite ocazii determinate. Astfel, între o sută de cărţi imprimate în aceleaşi condiţii sau o sută de monede din acelaşi aliaj şi cu aceeaşi efigie, nu putem sta-

bili originalul **şi** copia. Toate aceste obiecte alcătuiesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce priveşte raportul dintre un portret sau peisaj şi omul sau colţul **de** natură care le-a stat drept model. Intre unele **şi** altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într-**Un** al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este **Ceva** în afară de natură şi opus ei. Dar arta este ceva afară de natură şi pentru faptul că producerea ei o simţim dependentă de aptitudinile omeneşti şi de finalismul lor, iar nu de mecanismul forţelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucît nu ne reprezentăm o conştiinţă care s-o fi gîndit înainte de a o fi creat şi care în acest scop să fi mobilizat şi să **fi** condus anumite forţe şi procese sufleteşti legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii. Apoi, opera de artă este un întreg care îşi ajunge pe deplin, încît el pare cu adevărat izolat din natură. Am arătat în capitolul precedent că valoarea estetică şi, prin urmare, bunul estetic, adică opera de artă, sînt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănţuirea evenimentelor pare că se opreşte în faţa artei şi nu se continuă după ea. Opera de artă ne dă în adevăr impresia unei totalităţi necondiţionate, trăind prin sine, încît valoarea **ei** se păstrează chiar atunci cînd toate obiectele şi stările care o înconjurau odată şi au contribuit efectiv s-o producă au dispărut, aşa cum o dovedesc exemplarele artistice scoase la iveală din pămîntul unei vechi civilizaţii.

Cu acestea am precizat însă numai jumătate din suma însuşirilor care întregesc ideea artei. Căci arta nu este numai antinatură, dar şi natură. Pentru a ne da bine seama de această stare de lucruri, este necesar să comparăm arta cu maşina, produsul antinaturalistic prin excelenţă. Maşina este şi ea o plăsmuire izolată din natură şi în care spontaneitatea procedeelor firii este înlocuită printr-o finalitate sprijinită de conştiinţă. Maşina lucrează numai după ce elementele şi funcţiunile ei au fost coordonate conştient în vederea unui scop. Finalitatea maşinii este din această pricină extrinsecă. Maşina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăşi un scop. Maşina este un mijloc către un scop. Am văzut însă că opera de artă nu slujeşte nici unui scop extrinsec, ea este un scop în sine ; finalitatea ei este intrinsecă. Aci ne apare din nou, spre deosebire de maşină, afinitatea artei cu natura. Căci, în definitiv, nici natura, pentru un punct de vedere strict naturalist, nu pare a avea vreun scop extrinsec. De ce există fenomene mecanice şi electrice, corpuri şi combinaţii chimice, plante şi animale, este o întrebare care nu poate primi nici un răspuns cîtă vreme menţinem o reprezentare despre natură necontaminată de idei religioase sau morale. Indiferenţa etică şi religioasă a naturii revine ca într-un ecou în aceea a artei. Amoralitatea şi păgînitatea ei fac dintr-o operă de artă o existenţă înrudită metafiziceşte cu un viguros stejar al pădurii sau cu un jaguar al pustiei. Apoi faptul că, spre deosebire de maşină, arta are o finalitate intrinsecă, face din ea o imagine a cosmosului naturalistic, conceput ca un sistem închis de forţe şi relaţii. Nici o bucată din natură nu revine aidoma într-o operă de artă. Arta nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii. Numai natura ca întreg, ca totalitate necondiţionată, se poate spune că se oglindeşte în microcosmosul artei.[2]

Dar cu toate aceste apropieri de natură, se cuvine a arăta că arta are ceva din maşină şi tehnică. Căci tocmai ca aceasta din urmă, chipul cum se dezvoltă o operă de artă dovedeşte că ea nu este toată vremea dependentă de pulsaţia forţelor sufleteşti în creatorul ei. După cum maşina tinde să devină neatîrnată de om, funcţionînd nu după variaţiile sufleteşti ale acelui care a pus-o în mişcare, dar după propria ei legalitate devenită autonomă, tot astfel se poate spune că, dacă este adevărat că artistul îşi conduce opera, este tot atît de drept a spune că opera conduce pe artist. Artiştii au deseori ocazia să simtă în desfăşurarea lucrării lor că iniţiativa propriuzisă le-a scăpat şi că munca lor constă acum în conformarea la o lege care emană de la opera în preparaţie. O dramă sau un roman, o statuie de marmoră sau bronz nu devin numai ce doreşte artistul, dar şi ce pretinde de la el genul pe care şi 1-a ales sau materialul pe care îl manevrează. Tehnica artei face astfel independentă opera de artist şi o apropie de tipul maşinistic al activităţii

umane. Dar opera de artă poate apărea ca un produs tehnic şi atunci cînd înlăturăm conţinutul ei expresiv, pentru a nu o mai considera decît ca un rezultat al îndemînării omeneşti. O astfel de disociere în atitudinea cu care întîmpinăm arta izbuteşte totdeauna să lumineze în ce măsură este ea o lucrare tehnică.

Examinarea situaţiei pe care o ocupă în mijlocul realităţii permite înţelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuîndu-se în tehnica omului. Fiind în acelaşi timp natură şi tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucişări, domeniul unei interferenţe. Dar cum poate să existe o realitate atît de contradictorie, aparţinînd unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutăţi numai pentru cine socoteşte că genurile realului, ordinea lui imanentă, cuprind în sine ceva ireductibil. Intr-o demonstraţie rămasă celebră, H. Bergson a arătat că „ordinea este un anumit acord între subiect şi obiect ; spiritul regăsindu-se în lucruri".[3] Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană şi inconştientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conştiente, făurind genul tehnicii, este legitimă aspiraţia de a-şi satisface nevoia de unitate, recunoscînd între ele domeniul intermediar al artei. Dealtfel Im. Kant s-a oprit în *Critica judecăţii* în faţa problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii şi libertăţii, pe care celelalte critici le lăsase fără nici o legătură. In căutarea terenului de apropiere, i s-a relevat în cele din urmă arta ca „opera geniului care are apalenţa naturii".[4] Ireductibilitatea planurilor realului cedează îndată ce arta, manifestînd îndoita ei apartenenţă la natură şi tehnică, sprijină prin dovada ei conştiinţa unităţii lui.

Tocmai din pric'na aparţinerii ei la natură şi tehnică, mi se par exagerate păreri ca aceea recentă a lui Et. Souriau, urmărind o identificare cît mai completă a artei cu o anumită formă a muncii.[5] Interesantele consideraţii pe care Souriau le consacră acestei teze, privite ca o reacţie, pot fi pînă la un punct bine primite. Estetica mistică a perpetuat prea îndelungă vreme reprezentarea artei ca produsul aşa-numitei inspiraţii, adică al unor condiţii

disociate total de împrejurările generale ale muncii omeneşti. Formă a activităţii omeneşti, dar în acelaşi timp manifestare fără nici o legătură cu celelalte produse ale muncii, caracterul intim al artei devenea, de fapt, cu neputinţă de definit. Dar însăşi oportunitatea unei astfel de concepţii a trebuit să apară pînă la urmă contestabilă. Disociind între artă şi celelalte forme ale muncii se anula posibilitatea conlucrării lor. Postularea unei arte izolate de muncă atrage după sine o muncă fără artă. Inferioritatea estetică a mediului în care trăim se datoreşte în bună parte şi concepţiei despre sine a unei arte retrase în cerul inspiraţiei şi presupusă a pune în mişcare alte forţe ale sufletului decît acelea pe care le reclamă îndeobşte munca. Faţă de această situaţie s-a produs reacţia amintită, constînd din accentuarea înrudirii dintre artă şi tehnica creatoare. Teoriile lui Et. Souriau alcătuiesc un moment al acestei reacţii. Pentru gînditorul francez, arta este funcţiunea *skeupoetică* a sufletului, funcţiunea creatoare de *lucruri.* Evident, în munca omului există elemente numeroase şi variate. Există mai întîi munca *productivă,* adică acea formă a activităţii constînd din fructificarea unui agent natural şi al cărei tip este agricultura. Există forma *comercială* a muncii, a cărei funcţiune este creşterea valorii unui lucru prin aducerea în locul unde nevoia lui se face resimţită. Există apoi activitatea *transportului* însuşi şi, în fine, acele modalităţi ale muncii constînd din împlinirea unor acţiuni a căror urmă materială se şterge odată cu consumarea lor, pledoariile avocatului, consultaţiile medicului, lecţiile profesorului etc, cu un cuvînt cuprinsul aşa-numitelor *profesiuni liberale.* Faţă de toate aceste varietăţi ale muncii, arta este, pentru Souriau, tipul activităţii care urmăreşte producerea unui lucru determinat, a unei quidităţi reale şi singulare. Activitatea manufacturieră nu devine artă decît în aceste condiţii. In complexul unei industrii, se pot distinge toate formele enumerate ale muncii, acţiunea artistică revenind aceluia care le concepe în conexitatea lor şi ştie să le îndrumeze către creaţia finală a lucrului. Orice creator de lucruri este un artist. Muncitorii care cred că pot să-şi rezerve acest ti-

tiu, arhitecţii şi artiştii plastici, compozitorii şi poeţii, constituiesc numai o speţă dintr-o clasă mai generală.

Oricare ar fi meritele concepţiei lui Souriau în vederea înlănţuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămîne totuşi excesivă şi în parte inexactă. Mai întîi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă *(la choseite, die Sachhaftigkeit)* nu poate scoate în evidenţă particularităţile ei. Am văzut într-un capitol anterior că arta nu este un lucru, ci aparenţa unui lucru. Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală. Vom reveni şi mai tîrziu asupra *arealităţii* artei, adică asupra însuşirilor ei de a fi sustrasă şi izolată din planul practic al lucrurilor. Arta aparţine regiunii ideale a aparenţelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevedem personalitatea artistului, un bun personal, nu real. In lucrarea artistică preţuim pe lucrător, îndemînarea lui, vigoarea şi originalitatea sufletului său. Nu tot astfel cînd apreciem produsele unei tehnice manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sînt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalităţii este cu totul neînsemnat în producerea lor. In sfîrşit, dacă unora dintre produsele tehnicii manufacturiere sau maşiniste le recunoaştem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidenţă originalitatea producătorului lor — cum lucrul se întîmpla de atîtea ori în vechiul artizanat — sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecţiune. Activitatea manufacturieră şi maşinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activităţii artistice, în măsura în care ating originalitatea şi autonomia perfecţiunii. Astfel, un automobil este mai perfect decît un car cu boi şi mai artistic. Un ceasornic este mai perfect şi mai artistic decît o rîşniţă. Dar, chiar printre ceasornice, o pendulă de precizie e mai artistică, tocmai fiindcă este mai perfectă, decît un vulgar ceas de buzunar, funcţionînd cu aproximaţie şi avînd nevoie să fie îndreptat în fiecare zi. înţeleg în toate aceste cazuri prin *perfecţiune,* însuşirea unui lucru de a exista şi funcţiona prin sine însuşi, fără sprijinul sau cu sprijinul cît mai limitat al unor factori străini de organizaţia sa. Carul cu boi şi ceasornicul care trebuie necontenit îndreptat sînt, în acest înţeles, nişte întocmiri imperfecte. Perfecţiunea cea mai mare, idealul perfecţiunii, îl atinge pentru reprezentarea ştiinţifică natura ca totalitate, macrocosmul, adică sistemul închis al elementelor, forţelor şi relaţiilor în natură. încă din evul mediu a apărut ideea de a obţine o întocmire tehnică deopotrivă, prin independenţa şi perfecţiunea ei, cu macrocosmul. Planul unui *perpetuum mobile,* năzărit mai întîi în secolul al XHI-lea călugărului dominican Petrus Peregrinus, n-a fost, de fapt, niciodată părăsit de umanitate şi el alcătuieşte, după O. Spengler, temelia pe care s-a ridicat întreaga tehnică modernă.[6] Dar, în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omeneşti rămîne la un nivel foarte redus de perfecţiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecţiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de artă, considerate ca pure organizaţii estetice, sînt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti. Convergenţa elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realităţii îi conferă o independenţă deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităţilor omeneşti. Toate lucrările tehnicii tind să cîştige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicii le recunoaştem o anumită valoarea artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar în acelaşi timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii.

2. FORMA ŞI CONŢINUT

Definiţia operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecţiunea naturii este parţială şi are nevoie de completări. Acestea apar cu uşurinţă dacă după ce, înţelegînd arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acţiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizaţie materiei sau datelor conştiinţei şi obţine în felul acesta un produs care îşi are scopul şi preţul în sine însuşi. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere. împrejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acţiunea de constituire a operei se introduc şi alte valori ale culturii omeneşti, a căror origină stă în sufletul artistului, în felul său de a înţelege şi resimţi lumea şi viaţa. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpresiv, ci el este luminat şi pătruns mai dinainte de semnificaţia anumitor valori, şi numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că, privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori şi ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care îşi propune să compună un roman dintr-un episod al vieţii lui, nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. **A** *trăi* nu înseamnă dealtfel a acumula

materiale, dar în acelaşi timp a le alege şi preţui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experienţă făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor său un sculptor, nu îşi clădesc opera decît după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfăţişările vieţii şi lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîricimea ei spirituală, sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreţesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are, aşadar, 6 structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mâi multor valori sub categoria largă â valorii estetice. Şi ea devine un scop, în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri şi mijloace. Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mîndră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze şi să considere separat, fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei şi-l subsumează, fie acţiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea, fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie â artei respinge însă această distincţie, deoarece conţinutul operei nu apare decît în unitatea ei formală şi această nu se întregeşte decît folosind conţinutul. împrejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemici dintre formalişti şi idealişti abstracţi, care a umplut, cu încrucişarea ei de argumente, istoria esteticii în veacul al XlX-lea. Astfel, pe cînd pentru un Herbart şi Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer, ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conţinutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticeşte numai prin ideea platonică ,pe care o manifestă. Intre polii acestor poziţii, adevărul s-a introdus prin soluţia mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer,

pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminînd prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conține ea singură măsura ei estetică, nu s-ar înțelege de ce arta n-ar trăi mai departe în transcripția ei filozofică. Iar dacă opera ar exista esteticește abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n-ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sînt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conținut și formă are astfel un simplu înțeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei.

Distincția dintre formă și conținut, cu recunoașterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar și în practica artiștilor. Sînt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conținutului de valori extraestetice. Așa este „drama tezistă" a lui Al. Dumas-fiul. In același fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale. „A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor." întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filozoficului, interesantului. „Numai la greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrîngerea nevoilor și de suveranitatea intelectului. Barbarilor însă frumusețea nu mai le este deajuns. Fără înțelegere pentru finalitatea necondiționată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliș străin și de o recomandație exterioară. Pentru toți ne-grecii arta este numai o sclavă a senzualității sau a rațiunii. Numai printr-un conținut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr-un material senzual, o reprezentare artistică poate să dobîndească pentru ei însemnătate și interes."[1] Generalizarea lui Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămîne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sînt altele în care accentul cade tocmai asupra acțiunii subsumative în sfera valorii estetice. In rîndul acestora stau acele plăsmuiri artistice în care valoarea conținutului scade

la minimum, întregul interes deplasîndu-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel, pentru un Th. de Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte și rare, între care legăturile versurilor devin puțin importante. în același fel schițează odată Flaubert proiectul unei opere din care orice conținut să fie expulzat, în avantajul simplelor relații formale de stil. „Ceea ce mi se pare frumos și aș dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său, așa cum pămîntul se menține fără a fi sprijinit ; o carte care aproape n-ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul, dacă este cu putință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sînt acelea în care există mai puțină materie."[2] Această năzuință a revenit adeseori în arta modernă și ea stă la temelia acelui „purism" artistic, ale cărui forme au fost atît de numeroase în ultimul secol.

Trebuie, în fine, să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus, fie asupra operei ca un întreg necondiționat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acțiunii însăși de a-l obține. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate.* Am spus că, spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acțiuni finale a spiritului. Artistul propune un scop lucrării sale. Cînd acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăși, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor „pure", al căror preț nu trebuie căutat în cuprinsul lor de valori, așa cum era cazul poeziei grecești pentru un Fr. Schlegel și cum devenise obiectul năzuinței unui Flaubert. Dar pînă a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a prețuirii asupra mijloacelor, pe cînd operele interesante asupra conținutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă și cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează si la rezultatul autotelic care trebuie

să se înjghebeze în cele din urmă. „Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins şi la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noţiune unei opere care ni se înfăţişează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în acelaşi timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepţiei, ca în cazul execuţiei unei bucăţi muzicale sau ca în acela al majorităţii reprezentaţiilor artistice."[3]

Dacă însă facem abstracţie de aceste cazuri în care sau forma sau conţinutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luînd în consecinţă o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl foloseşte hotărăşte caracterul întregului, tot astfel şi natura valorilor pe care le subsumează. Conţinutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conţinutului cu forma este atît de mare, încît între una şi alta există o relaţie funcţională permanentă. în una din contribuţiile cele mai adînci ale esteticii moderne, filozoful german G. Simmel a arătat, în legătură cu operele avînd un cuprins religios, deosebirile care apar după felul special al religiozităţii care le inspiră. Astfel, religiozitatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituţional al bisericii, cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul special al picturii Renaşterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu şi Isus, a Fecioarei şi a sfinţilor, ca nişte personaje dominînd din sfera lor sublimă lumea noastră, adevăraţi „prinţi" sau „împăraţi", cum îi numeşte odată iezuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creştinismului în sud. Personajele sfinte, devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obişnuiţi, grupaţi în scenele comune ale vieţii, fac sensibilă religiozitatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlineşte din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viaţa, ci din pietatea unei vieţi închinată lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile. *

Forma în artă, adică aparenţa ei, este astfel un reflex al conţinutului, a] cuprinsului ei de valori eteronomice. Nu totdeauna însă termenii de „formă" şi „conţinut" au fost luaţi în aceeaşi accepţiune. In terminologia lui Plotin, forma, care este pentru el principiul unităţii frumosului, elementul spiritual care ţine laolaltă părţile lui separate, primeşte numele de *elSoq,* adică tocmai termenul din care derivă cuvîntul modern de *idee.*[5] Evoluţia doctrinelor de estetică marchează astfel un proces de substituire, la capătul căruia ideea ajunge să denumească vechea formă, în timp ce noţiunea acesteia din urmă se exteriorizează, denumind aparenţa. La sfîrşitul acestei evoluţii stă o definiţie ca aceea a lui Volkelt, după care forma este „aparenţa superficială a obiectelor".[6] Dar chiar în acest din urmă înţeles, termenul de formă nu păstrează un înţeles univoc. în aparenţa unei opere de artă pot distinge calităţile ei sensibile sau relaţiile dintre acestea. Aparenţa operelor muzicale sau plastice este făcută deopotrivă din sunetele, cu înălţimea, intensitatea şi timbrul lor, din culorile, cu gradul lor de claritate şi saturaţie, din lumini şi umbre sau din linii, planuri şi volume. Cu alte cuvinte, toate datele care pentru Fechner aparţin „factorului direct", spre deosebire de cel asociativ. Aparenţa unei opere înseamnă şi relaţiile dintre acestea, consonanţa, armonia, simetria, proporţia sau ritmul lor, apoi nesfîrşitele lor raporturi de succesiune sau simultaneitate şi care împreună constituiesc ceea ce se numeşte compoziţie, atît în artele statice cît şi în acelea ale mişcării. Sub rubrica acestei accepţiuni a formei, intră „homologia" sau „simfonia" lui Plotin sau categoriile arhitecurale pe care le stabileşte Vitruviu : „ordonatio", „dispositio", „eurythmia" şi „symetria", categorii pe care Alberti le înlocuieşte în Renaştere cu „numerus", „finitio" şi „colocatio", a căror unire produce perfecţiunea unităţii, desemnată prin termenul „conncinitas". Toate aceste date senzoriale sau relaţionale ale aparenţei întregesc laolaltă forma operei de artă. Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conţinutul ei. Atît datele sensibile ale unei opere, cît şi raporturile lor sînt în strînsă dependenţă organică de conţinutul valorilor pe care le manifestă. Viziunea despre lume a lui Leonardo da Vinci, felul său de a resimţi viaţa, valorile etice şi religioase pe care le

afirmă n-ar fi putut folosi sfera de culori, tonalitățile speciale și raporturile dintre ele din opera lui Rafael, după cum nici contrariul n-ar fi fost posibil. împrejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere în care disociația forțată dintre formă și conținut înseamnă o adevărată degradare estetică. Așa se întîmpla cu operele și artiștii care își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător, sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat, de pildă in cazul poeților care mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în conștiința lor, sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată de niște artiști pentru care pietatea sau vitejia nu mai sînt sentimente cu realitate subiectivă.

Operele de artă realizate nu sînt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante", nici acelea „pure", nici acelea de „virtuozitate", nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sînt numai operele în care' forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice.* Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn și semnificație, și anume aceea a *alegoriei.* Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică feluritele provincii românești. Semnificația nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu ie cuprinde în același moment, ci printr-un act de meditație, care îi permite să pășească de la semn la semnificație. Desigur, există și în cazul acesta o presiune a semnificației asupra semnului, o co" formare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificație sînt întimplătoare. Pentru că provinciile românești poartă nume feminine, sculptorul alegoric le va înfățișa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănțuirea dintre semn și semnificație se face după un alt tip de asociație. Mediocra artă decorativă a imperiului al doilea în Franța a răspîndit în multe interioare statueta unei femei ținînd în mînă o făclie : Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculîndu-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii : *alegoria-personificație* și *alegoria-metaforă.* Simbolul implică într-acestea o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenerația lor este atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi. „Comparați imaginea miinilor în două portrete pictate de Tizian și de Rembrandt, ne invită Rodin. Mîna lui Tizian va fi dominatoare, în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă și curajoasă."[7] Aceste valori etice sînt date nemijlocit în aparență. Spiritul le găsește fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie și simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pînză de Ferdinand Hodler înfățișînd doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub veșmîntul sumar și un băiat, al cărui nud vestește vigoarea viitoare. Compoziția se numește *Primăvara* și manifestă prin titlul ei intenția pictorului de a întocmi o alegorie de tipul metaforic. Tabloul poate aparține însă și clasei simbolurilor, dacă, ignorînd titlul lui și neinteresîndu-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfățișează, în frăgezimea și ingenuitatea pubertății lor, valorile vitale care compun semnificația primăverii. Sînt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observație : „Numele «Franța» îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvintul «Germania» nu o autorizează. Figura «Germaniei» nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creație artificială, în timp ce «Franța» trăiește, în conștiința franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este o ficțiune căreia expresiile limbii și efigiile cu care sînt decorate mărcile poștale, picturile și monumentele, au sfîrșit prin a-i conferi un corp și o viață. Un orator opoziționist aruncă într-o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din iulie : «Franța se plic-

tiseşte !«• Şi în 1914, mareşalul Joffre, intrînd în orăşelul alsacian Thann, scrise în proclamaţia sa : «Vă aduc sărutul Franţei»".[8] S-ar părea că în binecunoscuta figură feminină a Franţei, un cetăţean al Republicii intuieşte nemijlocit sfera de valori morale şi politice pe care le rezumă patria sa. Cînd, aşadar, sculptorul Rude o înfăţişează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franţei războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar şi profunzime simbolică.

Forma unei opere şi cuprinsul ei de valori eteronomice, ceea ce s-ar putea numi conţinutul ei ideal, găsesc un teren de atingere în *motivul* operei. Un tablou sau o poemă nu sînt făcute numai din linii, forme, culori, raporturi şi reprezentări imaginative de-ale lor. Toate aceste date se compun în imaginea intuitivă a unor lucruri sau a unor fiinţe care se găsesc într-o relaţie de acţiune reciprocă, întocmind chipul unei situaţii sau al unei întîmiplări. Un tablou, o statuie, un roman *reprezintă* ceva, un peisaj, o natură moartă, una sau mai multe fiinţe implicate într-un eveniment, o întîmplare care se desfăşoară într-un anumit cadru şi care compune un destin omenesc. Conexitatea elementelor aparente într-o totalitate semnificativă constituie motivul operei.[9] Cercetarea artistică vorbeşte adeseori despre motive *tipice* sau despre tipuri de motive. Astfel, pictura Renaşterii foloseşte cu multă frecvenţă motivul tipic al Madonei cu copilul, al săgetării sf. Sebastian, al Suzanei în baie, al suicidului Lucreţiei etc. Motivul literar al fraţilor duşmani se dezvoltă pe aceeaşi linie, de la vechea legendă a lui Cain şi Abel pînă la *Hoţii* lui Schiller. Motivul paricidului se regăseşte deopotrivă în *Fraţii Karamazoi*> ai lui Dostoievski şi în drama *Der Vater* a lui Hasenclever. Motivul imoralităţii politicianiste revine în *Liga tineretului* a lui Ibsen şi în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ş.a.m.d. Motivul este mediul prin care conţinutul ideal al operei comunică cu aparenţa ei şi o conformează în consecinţă. Din această pricină motivul tipic, se individualizează în împrejurarea concretă a feluritelor opere, devenind motivul lor *individual.* Astfel, deşi Bellini şi Rafael, Mantegna şi Sodoma, Dostoievski şi Hasenclever, Ibsen şi Caragiale au putut folosi aceleaşi motive, însuşirea specială a valorilor pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume şi viaţă au înmlădiat totdeauna tipismul motivului, dîndu-i o formă particulară şi unică. Tot aşa motivele religioase folosite deopotrivă de pictorii catolici ai Italiei şi de protestantul Rembrandt se individualizează în felul pe care l-am văzut pus în lumină de Simmel. Pentru diferenţierea viziunii plastice a lui Veronese sau a lui Rembrandt a mijlocit felul special pe care şi l-a asumat motivul întrebuinţat de ei deopotrivă. Motivul *Pelerinilor din Emaus* revine la ambii pictori, individualizîndu-se însă in acord cu conţinutul ideal pe care el îl vehiculează.

Numai prin această specificare a motivului, viziunea proprie a artistului găseşte calea manifestării ei în datele formale ale aparenţei. Dacă motivul ar rămîne în întruchiparea lui pur tipică, el n-ar mai fi decît o schemă abstractă şi generală, şi, ca atare, rău comunicabilă pentru afirmaţiile de valori ale artistului. Motivul Electrei este acelaşi în tragedia lui Sofocle şi în aceea a lui Hugo von Hofmannsthal. Cîtă deosebire însă între simplitatea eroinei antice şi caracterul exaltat al reîncarnării ei moderne. Racine găseşte sfera motivelor sale în tragediile lui Euripide, dar le prelucrează după cerinţele vieţii de curte a veacului său. Individualizarea motivelor se face totdeauna în acord cu natura valorilor pe care trebuie să le transmită. Dar deşi rolul de mijlocitor al motivului poate fi bine precizat, el nu este indispensabil. Mai cu seamă în mişcarea artistică mai nouă a fost adeseori întreţinută veleitatea de a elimina motivul, făcînd ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparenţă, fără intermediul lui. Arta „fără subiect" pe care o visa Flaubert trebuia să fie, de fapt, o artă fără motiv. Acest program şi-a găsit unii continuatori. Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan, cu cerinţa lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice formă naturală, pentru a nu reţine decît forme şi tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticii de tipul creaţiei muzicale, arta

r

care se poate lipsi mai uşor de motiv. Se pot cita în această privinţă unele compoziţii de Kandinsky, în care vehemenţa sau graţia care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul şi fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor.

In sfîrşit, pentru a enumera toate elementele pe care analiza le poate izola din complexul unei opere de artă, cîteva consideraţii trebuiesc consacrate şi materialului lor. Vorbind despre forma unei opere, spuneam că în ea intră în primul rînd suma tuturor datelor sensibile care întregesc aparenţa ei. Dar nişte sunete, culori, linii şi planuri sînt calităţi care aderă la un anumit suport şi se schimbă odată cu el. Roşul culorii de ulei este altul decît al pastelului. Aceeaşi notă sună altfel din flaut sau violoncel. Datele sensibile apoi se recompun într-un motiv. Dar sub motiv, ochiul priveşte bucata de materie pe care artistul a trebuit s-o prelucreze pentru a-l obţine. Venera de Medicis nu este numai reprezentarea zeiţei antice, dar şi o bucată de marmură, şi în această calitate ea s-a constituit în acord cu indicaţiile acestui material. Este drept că, pentru o naivă atitudine iluzionistă în artă, Venera de Medicis nu este decît zeiţa, după cum o pfnzâ de Luchian poate să nu fie decît un buchet de flori. Cine răsfrînge opera de artă în acest chip, elimină din felul său de a o recepta ceea ce alcătuieşte tocmai caracterul ei distinctiv, şi anume acela de a fi un mod special de organizare a materiei, al unei varietăţi determinate a ei. Dar dacă amatorul neprevenit poate nesocoti uneori această particularitate, artistul o ;pierde rareori din vedere. Concepţia sa e mai totdeauna raportată la un material ; munca execuţiei se izbeşte apoi tot timpul de însuşirile implicate de el şi ceea ce rezultă pînă la urmă îi apare limpede ca produsul unei acţiuni de stăpînire a materiei, prin conformare la virtuţile ei prohibitive sau solicitatoare. „Fiecare material, scrie odată sculptorul şi pictorul Max Klinger, stăpine^te prin înfăţişarea şi facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie, care hotărăşte caracterul plăsmuirii artistice într-un fel care nu poate fi înlocuit, tot astfel după cum caracterul unei bucăţi muzicale întemeindu-se pe un mod anumit, simţit mai dinainte, se anulează odată cu transpunerea lui într-un alt mod. Cînd concepţia şi execuţia nu sînt raportate la acest spirit al materialului sau cînd un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este de la început sfărîmată."[10] Pentru a ne convinge cîtă însemnătate au însuşirile specifice ale materialului prelucrat în constituirea impresiei estetice, ni se propune experienţa considerării unei opere în care caracterele unui material cert sînt imitate cu mijloacele altuia. Astfel, un ghips care imită o sculptură în lemn sau un desen în peniţă care vrea să provoace iluzia unei gravuri îşi pierd esteticeşte orice importanţă.[11] Eroarea a fost săvîrşită uneori şi de artişti renumiţi. Astfel, Bernini, în grupul sculptural *Apollo şi Daphne* din Galeriile Borghese (Roma), încearcă să redea prin marmură fragilitatea tinerelor ramuri care se desfac din trupul eroinei vechiului mit. In catedrala Sf. Petru (Vatican), el încearcă să reprezinte în bronz fluiditatea norilor care poartă pe Isus către ceruri, o impresie capabilă a fi obţinută cu mijloacele mai aeriene ale picturii. In ambele cazuri, contemplatorul nu se poate împiedica de a recunoaşte în astfel de opere o trăsătură fundamental falsă, o caducitate iremediabilă. Tot astfel cînd, pentru a obţine o iluzie mai deplină, reprezentarea artistică a unui material dat ar fi înlocuită prin însuşi acel material, de pildă cînd părul unei statui ar fi figurat prin păr adevărat, impresia nu poate deveni decît grotescă. Eliminarea materialului cu virtuţile lui estetice specifice, în favoarea unei iluzii naive, introduce în operă un principiu de disoluţie şi moarte. Cu acestea atingem insă problemele speciale ale contemplaţiei şi creaţiei artistice. Pentru moment ne interesează numai să stabilim în ce mod însuşirile particulare ale materialului întrebuinţat determină structura operei de artă; care este, cu alte cuvinte, funcţiunea estetică a materialului.

Unul dintre cei dintîi teoreticieni care au înţeles valoarea estetică a materialului şi a construit pe acest fapt fundamental înţelegerea filozofică a artei a fost, pe la

r

mijlocul veacului al XVIII-lea, G. E. Lessing *(Laocoon,* 1760). Deosebirea pe care el o stabileşte între plastică şi poezie, ca arte ale coexistenţei şi succesiunii, se întemeiază pe caracterul special al materialului pe care ele îl folosesc. In conformitate cu aceasta, poezia poate mai bine să povestească, să evoce evenimente, pe cînd plastica izbuteşte mai bine în redarea momentelor statice. Dar deşi clasificarea artelor pe care Lessing o stabileşte cu acest prilej este, după cum vom vedea, susceptibilă de discuţii, principiul pe care el îl pune în lumină rămîne valabil şi poate îndruma cercetarea şi de aci înainte. Funcţiunea estetică a unui material anumit constă mai întîi în indicaţiile sau contraindicaţiile artistice pe care el le cuprinde. Există o afinitate determinată intre unele valori ideale şi materialul menit să le întrupeze. Un monument poate fi realizat în piatră sau bronz, nu însă in fier sau porţelan. Perenitatea bronzului şi pietrei le indică pentru concepţia monumentală. Ductilitatea fierului îl face apt pentru lucrările inginereşti, şi cum însuşirea lui de a fi tras în bare relativ subţiri îi permite întrebuinţarea în construcţii în care golurile să fie mai numeroase decît plinurile, indicaţiile materiale ale fierului au permis restituţia unui gotic modern, printre ale cărui manifestări trebuie trecut şi Turnul Eiffel din Paris. Fragilitatea porţelanului îl recomandă pentru lucrările de mici proporţii şi pentru linia graţioasă. De asemeni pămîntul, folosit cu mult succes în acest sens de statuetele de Tanagra. Lemnul, care poate fi lucrat, nu însă pînă la diferenţierea de contururi a marmurei sau bronzului. înfăţişează totdeauna planuri mai dur articulate şi linii mai anguloase : un motiv pentru care a fost folosit cu multă preferinţă de plastica realistă a goticului, cu lumea ei de viziuni ascetice. Betonul armat este în mare parte răspunzător de caracterul stilistic al arhitecturii contemporane. Armătura de fier care susţine masa betonului îngăduie dispunerea lui în mari suprafeţe pline. Ceea ce împiedică însă betonul să realizeze cu adevărat masivitatea, aşa cum o făcea piatra vechilor construcţii, este friabilitatea lui, perceptibilă printr-o anticipaţie tactilă chiar sub tencuiala care o acoperă şi care imprimă întinselor suprafeţe pline ale arhitecturii actuale caracterul deficient al unor paravane, cu tot ce se uneşte ca impresie de instabilitate de o astfel de reprezentare. Pasta densă a culorilor în ulei poate reda mai bine materialitatea obiectelor; în timp ce fluiditatea acuarelei o face mai proprie pentru reprezentarea luminii.

Dar alături de aceste indicaţii sau contraindicaţii artistice ale materialelor, structura lor specială, aşa cum ea rezultă din lucrarea naturii sau a tehnicii omeneşti, se integrează şi prin această însuşire a lor în aspectul total şi definitiv al operei de artă. Arta, înţeleasă ca un rezultat apărut la punctul de încrucişare a forţei plastice a naturii cu facultatea creatoare a omului, îşi ilustrează această situaţie intermediară a ei şi prin aportul pe care îl menţine din activitatea organizatoare anticipativă a naturii. Lemnul sau piatra, înainte de a căpăta o formă prin intervenţia artistului, au dobîndit o structură graţie proceselor naturale de creştere organică, stratificare şi cristalizare. Alteori, materialele sînt produsele tehnicii, aşa cum este cazul bronzului, porţelanului, teracotei etc. Dar şi într-un caz şi în celălalt, oricare ar fi calea pe care s-a constituit materialul, el are o anumită valoare estetică decorativă, care se subordonează totalităţii operei, în acest fel, fibrele lemnului şi desenele pe care ele le întocmesc intră ca un factor estetic integrant în sculptura şi gravura în lemn. Pe alternanţa direcţiei fibreloi şi pe contrastul dintre culoarea şi desenul feluritelor esenţe de lemn se întemeiază marchetăria ; după cum din varietatea coloristică şi structurală a feluritelor pietre se constituie mozaicul. O valoare decorativă trebuie apoi să recunoaştem grăuntelui pietrei sau fibrei hirtiei, care ocupă singure suprafaţa liberă cuprinsă între conturile desenului. Plină de consecinţe este şi relaţia decorativă în care feluritele materiale se găsesc cu lumina. Astfel, pe cînd granitul pare a o respinge, marmura sau alabastrul par a o asimila pentru a o iradia apoi din straturile lor mai mult sau mai puţin superficiale, în timp ce bronzul o lasă să se prelingă. Intransparenţa granitului, relativa transluciditate a marmurei şi alabastrului şi luciul bronzului sînt însuşiri care completează cu aportul lor propriu înfăţişarea operei de artă. Este evident că exemplelor de pînă aci, culese din domeniul ar-

telor plastice, li se pot alătura altele noi, împrumutate muzicii şi poeziei. O poezie lirică trăieşte nu numai prin cuprinsul ei de valori şi prin unitatea ei estetică, dar şi prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Intr-un sonet de Petrarca intră ca un factor integrant armonia proprie limbii italiene. Tot astfel timbrurile greu de caracterizat ale feluritelor instrumente, gravitatea violoncelului, dulceaţa oboiului, explozivitatea alămurilor intră în opera compozitorului ca un element estetic de care el nu este direct răspunzător şi pe care îl aduc materialele pe care le face să răsune.

Analiza elementelor care întregesc o operă de artă permite astfel distincţia teoretică dintre conţinutul ei de valori, aparenţa ei sensibilă şi relaţională, adică forma ei, motivul şi materialul ei. Dar numai adaptarea reciprocă a acestor elemente în interiorul unităţii estetice autotelice reconstituie ceea ce putem numi o operă de artă. Dar cum se obţine această unitate, cu alte cuvinte care sînt momentele constitutive ale artei ca o întocmire pur estetică, este o altă întrebare şi ea cere o cercetare separată.

r

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTA

Caracterizarea operei de artă ca un mod special de organizare a materiei şi de compunere a datelor conştiinţei rămîne cu totul incompletă şi provizorie cîtă vreme nu amănunţim în ce constă această organizare şi compunere. Tîmplarul care întocmeşte o masă dă şi el o anumită organizaţie materiei pe care o manevrează. Omul de ştiinţă care clasifică fenomenele pe care le observă compune în felul lui datele naturii sau ale conştiinţei, rînduindu-le în mai multe clase, genuri şi specii. Dar aceste chipuri ale prelucrării nu sînt ale artistului. Produsul lucrării sale, adică opera de artă, are o structură proprie, care implică modalităţi speciale de organizare. Aceste modalităţi trebuiesc acum descrise, şi anume pe calea unei analize fenomenologice, adică a acelui fel de a considera realitatea în sine însăşi, în esenţialitatea ei, independent de felul producerii ei şi al efectelor pe care le determină. Fenomenologii de strictă observanţă socotesc că aceste diverse cercetări trebuiesc eliminate din cîmpul unei estetici ca ştiinţă autonomă. Ce este arta, spun ei, nu ni se va destăinui niciodată, arătînd modul cum ea s-a produs sau stările pe care le cauzează. Spre deosebire de aceşti fenomenologi, noi socotim că toate aceste cercetări îşi au interesul lor şi că pot înainta cunoştinţa noastră despre opera de artă, o realitate devenind mai inteligibilă, putînd fi adusă mai deplin în stăpînirea noastră intelectuală, cu cît este mai bogat siste-

mul faptelor la care o relatăm. Dar înainte de a întreprinde astfel de cercetări, este necesar să cunoaştem ce este opera de artă în sine, tocmai pentru a o putea distinge de ce nu este artă şi pentru a evita eroarea de a considera obiecte care stau în afară de sfera problemei. Rolul metodei fenomenologice intervine aci. Trebuie, pe de altă parte, reamintit că descrierea particularităţilor de structură ale operei de artă echivalează pentru noi cu formularea de norme. Arătînd ce este arta, vom înfăţişa şi cum trebuie ea să fie şi cum trebuie să fie receptată. Arta fiind obiectul final al activităţii artistice, este cu neputinţă de a determina momentele ei constitutive fără ca în acelaşi timp să nu prescriem şi ţintele procesului creator, ca şi acelea ale receptării ei.

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gîndeşte un obiect în sfera valorii estetice şi îl răsfrînge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă Înlănţuirii evenimentelor, ca ceva care îşi ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulţumeşte numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar să prelucreze efectiv un material pentru a obţine opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de ţintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea.* Opera de artă este şi trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună cîmpul experienţelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfăţişează să nu manifeste însuşirea de a fi izolată faţă de restul realităţii. Modalităţile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel, tăcerea care precedă începutul unei bucăţi muzicale sau al unei reprezentaţii teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiţie psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. Apariţia maestrului la pupitru şi liniştea care se stabileşte cu încetul marchează pentru conştiinţa estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relaţiilor practice. Cînd tăcerea se asociază cu întunericul, cadrul izolator se intensifică. Raţiunea acestei asocieri, foarte des folosită, nu este numai psihologică. Ea nu urmăreşte numai sporirea activităţii unuia din simţuri, prin, diminuarea funcţiunii celuilalt, dar şi o suprimare mai radicală a legăturilor cu restul lumii înconjurătoare.

Ceea ce este tăcerea şi întunericul în muzică este rama în pictură. Dar raţiunea de a fi a ramei nu mai are nici un caracter psihologic, cum trebuia să recunoaştem într-o măsură oarecare tăcerii şi întunericului. întrebuinţarea ramei nu urmăreşte să împiedice percepţia să continue dincolo de limitele tabloului. Percepţia unui tablou nu riscă niciodată să depăşească marginile lui. Unitatea tabloului este evidentă din primul moment. Rama nu are decît funcţiunea să sublinieze izolarea operei din complexul practic al realităţii. Rama se menţine chiar cînd tabloul nu manifestă o unitate închegată, cînd el nu înfăţişează un obiect sau o scenă completă, ca, de pildă, *Ridicarea la cer a Măriei* de Rubens (Viena), unde personajele din stingă şi din dreapta sînt deopotrivă tăiate de marginea pînzei. Astfel de tablouri, foarte numeroase în baroc şi in naturalism, deşi solicită imaginaţia să prelungească percepţia, nu fac inutilă rama, funcţiunea ei nefiind să limiteze, ci să izoleze. „Opera de arta. scrie odată Ortega y Gasset, este o insulă imaginară înconjurată din toate părţile de realitate. Pentru ca lucrul să devină posibil, este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viaţa care îl împrejmuie. De la pămîntul pe care-l călcăm în picioare, pînă la terenul tabloului, nu putem să înaintăm pas cu pas. Ba chiar nehotărîrea limitelor dintre artistic şi vital tulbură bucuria noastră estetică. Din această împrejurare rezultă că un tablou fără cadru, confundînd limitele sale cu obiectele utile şi extraartistice care îl înconjoară, îşi pierde din plenitudinea şi puterea lui de sugestie. E nevoie ca zidul adevărat să se termine, şi deodată, fără ezitare, să ne găsim în interiorul ideal al tabloului. în acest scop este necesar un izolator. Funcţiunea aceasta o îndeplineşte cadrul." [1]

Acelaşi rol îndeplineşte soclul în sculptură. Fără îndoială că sensul lui este şi practic, ca unul care, garan-

tind o bază solidă bustului sau monumentvilul, îi oferă în acelaşi timp o siguranţă pe care amestecul cu obiectele printre care se circulă ar putea-o compromite. Dar soclul are şi funcţiunea estetică specială de a mijloci trecerea de la totalitatea spaţiului către spaţiul special în care se înscrie plăsmuirea artistică. In fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului. Dar cea mai de seamă funcţiune estetică a soclului este să izoleze figura, s-o înalţe peste realitatea comună într-o regiune ideală.[2] Din această pricină, soclul a fost întrebuinţat nu numai de sculptori, dar şi de atîţia din pictorii Renaşterii, de un Bellini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, care înfăţişau personajele sacre pe un piedestal, desigur pentru a obţine mai intens izolarea constitutivă pentru orice operă de artă. Există desigur şi opere plastice lipsite de soclu. Aşa, de pildă, în arta Extremului Orient, statui de oameni, animale, idoli sînt adeseori aşezate direct pe pămînt. După cum observă însă odată Erich Everth, astfel de figuri renunţă la efectul propriu-zis estetic, urmărind să inspire teroarea sau alte efecte practice. Ţinta aceasta o ating şi figurile de ceară din colecţiile de tipul Muzeului Grevin, lipsite şi ele de soclu. Cînd însă suprimarea soclului nu poate fi pusă în legătură cu o intenţie practică, figura plastică redată planului comun impresionează ridicol, ca ceva esteticeşte degradat, întocmai ca reprezentaţiile dramatice coborîte de pe scenă în stradă.

August Schmarsow observă odată că operele sculpturii sînt îndeobşte înălţate din *spaţiul plastic* în *spaţiul vizual.* In spaţiul plastic aceste opere există atîta vreme cît artistul le modelează, cît timp adică ele se găsesc în raport cu funcţiunile lui tactile. Toate obiectele practice figurează dealtfel în spaţiul tactilităţii. Un obiect practic este totdeauna pentru noi ceva care poate fi cuprins şi pipăit, cel puţin în reprezentare. Opera de artă terminată se înalţă însă din spaţiul tactil în acela vizual, devenind o pură imagine optică, obiectul unei contemplaţii imateriale.[3] Printre mijloacele care înalţă imaginea în planul vizualităţii pure^stă şi întrebuinţarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem

o altă modalitate a izolării, şi anume *proiectarea în spaţiul artistic,* un termen mai general decît spaţiul vizual. Însuşirea de a fi un loc al purei vizualităţi este numai una din calităţile spaţiului artistic ; celelalte atribute ale lui rămîn încă a fi găsite. Vom spune astfel că spaţiul artistic este convenţional. O perspectivă de kilometri poate încăpea intr-o gravură de cîţiva centimentri. Cine vede într-un mic desen reprezentarea unui întins peisaj, admite odată cu aceasta o convenţie care îl izolează din realitate. Iluzia nu devine niciodată atît de mare încît să facă inconştientă convenţia constitutivă pentru contemplaţie, căci, dacă lucrul s-ar întîmpla, spectatorul ar privi un adevărat colţ al naturii, iar nu o operă de artă. O altă însuşire a spaţiului artistic este de a se găsi într-un raport de discontinuitate cu spaţiul practic. Cele două spaţii nu se continuă niciodată unul pe altul. Spaţiul unei încăperi nu se prelungeşte în spaţiul înfăţişat de tabloul care atîrnă pe unul din zidurile ei. Intre aceste două spaţii există o relaţie de completă opoziţie. Tabloul se găseşte *în faţa* mea, dar nu aşa cum ar fi situat un obiect de utilitate practică pe care l-aş privi din perspectiva frontală. Vecinătatea lui frontală cu privitorul este opoziţia dintr-o lume calitativ deosebită, şi anume tocmai din lumea spaţiului artistic.[4] Prin toate aceste însuşiri ale spaţiului artistic, proiectarea în mediul lui este încă unul din mijloacele izolării.

Intr-acestea, artele zise succesive. întrebuinţează în vederea izolării *proiecţia în timpul artistic.* Timpul artistic prezintă şi el numeroase caractere diferenţiale faţă de timpul practic. Mai întîi, timpul artistic, prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimenteior, manifestă felul lui convenţional. O întâmplare povestită într-un roman sau acţiunea unei drame nu au aceeaşi durată în ipoteza desfăşurării lor reale şi în redarea lcr artistică. *Povestirea de iarnă* a lui Shakespeare înfăţişează întîmplări despărţite printr-un interval de douăzeci de ani, în timp ce reprezentarea ei pe scenă durează abia cîteva ore. Evenimentele intime invocate în *Ulysse* al lui Joyce sînt presupuse că umplu o singură zi din viaţa unui om, pe cînd lectura acestui voluminos

roman durează neapărat mai mult. Cine citeşte un roman sau asistă la o reprezentaţie dramatică, acceptă o durată convenţională şi se izolează în felul acesta din timpul real. Nu numai dealtfel că timpul reprezentat poate avea o întindere cu mult mai mare decît acel obiectiv care îl cuprinde, dar acesta din urmă poate avea o durată subiectivă inferioară aceluia care poate fi măsurat cu ceasul. O reprezentaţie teatrală de trei ceasuri care figurează desfăşurarea unei vieţi întregi poate apărea aceluia care a urmărit-o cu emoţie şi interes că s-a scurs în cîteva momente.[5] Liberarea de condiţiile timpului practic prin ficţiune artistică este o împrejurare dintre cele mai obişnuite. Timpul real este apoi *unidirecţional.* El dispune momentele care îl compun în direcţia unică a înaintării din trecut către viitor. Convenţia artistică poate însă interverti această direcţie, povestind mai întîi viitorul unei acţiuni, al cărei trecut este înfăţişat mai în urmă. Astfel, în romanele autobiografice, în *Adolphe* al lui Benjamin Constant sau în *Dominique* al lui Fromentin, povestirea se deschide asupra evocării unui moment a cărui pregătire din trecut este înfăţişată abia după aceea. Timpul real este şi *unidimensional.* Momentele lui se succed după singura dimensiune a relaţiilor dintre *înainte* şi *apoi.* Timpul artistic poate avea o structură mai complicată. El poate fi bidimensional, şi momentele lui se pot compune nu numai după relaţia dintre înainte şi apoi dar şi după aceea dintre nivele ale timpului — *mai jos* sau mat *sus.* Aşa în romanul *Mrs. Dalloway* al scriitoarei engleze Virginia Woolf, povestirea îhtîmplărilor unei singure zi alternează cu aceea a unor evenimente vechi de douăzeci de ani, aşa încît romanul în întregimea lui pare a se desfăşura în două serii ale timpului, situate la altitudini diferite. Este drept că şi în durata psihologică percepţiile prezente pot necontenit să se amestece cu amintirile trecutului, fără însă ca prin aceasta să se producă o denivelare a duratei interne, de vreme ce amintirile sînt şi ele stări sufleteşti legate de actualitatea conştiinţei şi prin urmare veşnic la timpul prezent. Cine întîlneşte un prieten şi îşi aminteşte apoi împrejurările în care l-a cunoscut, trăieşte două stări care se succed pe direcţia unidimensională a timpului practic. Cînd însă Virginia Woolf ne înfăţişează pe eroina ei trăind un moment al zilei care serveşte de cadru întregii povestiri şi apoi un altul, al vechii iubiri, înfăţişate nu numai ca o amintire, dar ca o întimplare desfăşurată într-un alt nivel al duratei, ea obţine o construcţie temporală fictivă şi convenţională. Este aci unul din mijloacele cele mai ingenioase pe care l-a găsit literatura pentru a obţine depăşirea şi izolarea din relaţiile timpului practic. Un mijloc obţinut prin analogie cu discantul muzical în care două serii tonale sînt făcute să răsune alternativ. In sfîrşit, timpul artistic este eterogen faţă de cel practic. Ele nu se continuă şi nu se însumează, ci se opun ca două medii deosebite. Cînd asist la reprezentaţia unei drame care începe la ora 8 seara, nu pot spune că acţiunea dezvoltată acolo, concepută ca ficţiune literară, începe la aceeaşi oră şi se termină cu sfîrşitul spectacolului. Intre aceste două momente a durat numai reprezentarea ca o acţiune practică, nu însă şi drama ca operă de artă, care, din momentul în care a început să se desfăşoare şi pînă la sfîrşit, a decurs într-un mediu temporal deosebit.

Lipsa momentului izolator compromite totdeauna valoarea estetică a operelor. Am citat mai sus cazul statuilor fără soclu sau al reprezentaţiilor teatrale coborîte în stradă. In rîndul aceloraşi exemple am putea adăuga, împreună cu R. Hamann, pe cel al grădinilor astfel pictate pe zidurile unora din curţile palatelor baroce, încît să favorizeze iluzia că grădina continuă curtea, sau cazul acelor tablouri în care o tehnică abilă poate da impresia că braţul unuia din personajele figurate iese afară din tablou.[6] în toate aceste prilejuri, renunţarea la proiecţie în spaţiul artistic impresionează grotesc şi determină dezaprobarea estetică. Dimpotrivă, izolarea aplicată chiar unor înfăţişări ale naturii sau ale vieţii practice le conferă o anumită valoare artistică. Astfel, la Salzburg, în timpul stagiunii teatrale de vară, un proiector îşi plimbă fasciculul de raze, pînă la ore tîrzii, asupra vreunuia din detaliile peisajului dispus pe colinele din preajmă, vreo casă de ţară sau un colţ de pădure. Izolate prin lumină mai puternică în cadrul nopţii înconjurătoare, aspectele acestea dobîndesc un anumit

farmec artistic. Plimbările prin vechile străzi ale Siennei rezervă călătorului o plăcere de acelaşi fel. Cum oraşul este situat pe mai multe coline, se întîmpla ca prin arcul unei bolţi, deschis la vreun capăt de stradă, să zăreşti în rama lui un grup de clădiri pe înălţimea dimpotrivă : efectul este totdeauna artistic.[7] Dacă trebuie să recunoaştem apoi o oarecare valoare artistică imaginilor fotografice, lucrul se datoreşte numai izolării lor din complexul în care viaţa ni le prezintă de obicei. Această posibilitate a fotografiei a dezvoltat-o cu mult succes cinematograful, obţinînd acel efect pe care un teoretician l-a numit „fantasticul apropierii".[8] Clanţa unei uşi, o roată care se învîrteşte, un obiect uzual, sporite în dimensiunile lor obişnuite printr-o fotografiere de strictă proximitate, impresionează artistic. Izolarea ne apare astfel ca unul din momentele constitutive ale artei, deşi nu singurul şi nu unul suficient.

b) ORDONAREA

Pentru o conştiinţă care nu este călăuzită nici de disciplina ştiinţifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într-un mod cu totul întîmplător. Imagini aparţinînd unor categorii deosebite sau provenind din serii cauzale dintre cele mai diverse, se poate întîmpla să bată la poarta conştiinţei şi să găsească deopotrivă intrare. Percepţii ale feluritelor simţuri pot să se producă împreună şi să intre în conştiinţă în acelaşi timp. în fine, percepţiile se amestecă necontenit cu reprezentările, gîndurile noastre intime se învălmăşesc în fiecare clipă cu imaginile pe care le primim de la lumea exterioară. Există în *Ana Karenina* a lui Tolstoi un pasaj în care eroina romanului este înfăţişată îndreptîndu-se, în prada unei mari agitaţii sufleteşti, către staţia de drum-de-fier unde avea să-şi găsească sfîrşitul. în acest drum tragic, romancierul ne arată cum în conştiinţa eroinei sale se amestecă necontenit elemente ale reflecţiei proprii cu impresiile primite de la tumultul străzilor pe care le străbate. Este un tablou credincios al felului în care în conştiinţa omenească se

amestecă necontenit percepţii cu reprezentări, afecte şi acte de judecată, dealtfel nu numai într-un suflet stăpînit de o emoţie violentă. Confuzia dintre stările conştiente de provenienţă endogenă sau exogenă este atît de mare la primitivi dar şi la unii copii, încît adeseori ei nu pot să distingă între visurile lor şi realitate. Faţă de acest haos vibrant de imagini, judecăţi, afecte, tendinţe, care alcătuiesc în fiecare moment ţesătura conştiinţei omeneşti, apar ştiinţa şi arta pentru a introduce ordine.

Ştiinţa nu este altceva decît întreprinderea spiritului care îşi propune să limpezească şi să ordoneze icoana confuză a lumii, aşa cum ea apare în mod nemijlocit şi naiv în conştiinţă. în acest scop, ştiinţa începe prin * a stabili graniţe precise între eu şi non-eu, intre lumea experienţelor subiective şi obiective. Ea distribuie apoi obiectele care compun realitatea, în tipuri, genuri, speţe, încît, din haosul primitiv al impresiilor, obţine un ansamblu sistematizat în clase de felurite grade de generalitate, subsumate unele altora. în sfîrşit, ştiinţa a găsit mijlocul de a se orienta în realitate, stabilind nu numai raporturi coexistenţiale între fenomene, dar şi raporturi de succesiune. Ea poate, de pildă, distinge cu justeţe între anterior şi posterior. Pentru mentalitatea naivă, anterior este ceea ce apare mai înainte în conştiinţă, posterior ceea ce apare mai în urmă. Dar în practica lucrurilor, efectul poate apărea înaintea cauzelor, adus de felul cu totul întîmplător în care luăm cunoştinţă de realitate. Ştiinţa luptă însă şi împotriva acestor pricini de confuzie, stabilind ordinea reală a succesiunii fenomenelor şi observîhd regularitatea raportului dintre ele. Pe această cale sînt determinate legile ştiinţifice. Prin legi, clase, tipuri, specii etc, haosul vibrant care apărea mai întîi conştiinţei se dispune într-un cosmos în care fenomenele sînt grupate potrivit cu natura lor şi se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obţine o astfel de icoană ordonată a lumii, ştiinţa se hotărăşte la un sacrificiu, şi anume la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reţinînd numai trăsăturile lor eseu-

*** în ediţia a III-a : „ştiinţa începe a stabili, prin graniţe..." Am optat pentru forma din ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).**

țiale și comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noțiunea abstractă. Dacă știința ar menține individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor și legilor generale ar deveni imposibilă.

Există însă și un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii, și acesta este arta. Dar arta, spre deosebire de știință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Arta nu lucrează cu noțiuni, ci cu imagini. Chiar atunci cînd ea trebuie să folosească noțiuni, ca, de pildă, în literatură, ele nu sînt decît simple materiale, care, prin felul în care sînt compuse, ajung să reconstituiască o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unități restrînse, subordonate unei largi unități cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s-o înglobeze și s-o domine. Pentru mulți din esteticienii mai vechi formula frumuseții era *unitatea în varietate.* Obiecte dintre cele mai felurite devin deopotrivă frumoase, pentru Plotin, prin participarea lor la idee, la rațiunea divină, care fiind unică împrumută unitatea ei masei disparate a lucrurilor pe care le pătrunde. „Este urît, scrie Plotin, tot ce nu e dominat de către formă și rațiune, tot ce n-a primit încă pe deplin acțiunea formativă a ideii. Dar ideea se apropie și ea ordonează, combinîndu-le, părțile multiple din care o existență este făcută ; ea le reduce la un tot convergent și creează unitatea, pentru că ea însăși este una și pentru că existența formată prin ea devine una, atîta cît poate deveni un lucru compus din mai multe părți. Frumusețea rezidă deci într-un lucru, în măsura în care el este redus la unitate."[1] Acest vechi cîștig al esteticii trebuie păstrat și astăzi, cu excepția că fenomenologia frumuseții nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însușiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unității în varietate este însă incontestabil. Să urmărim cîteva din modalitățile aplicării ei în domeniul feluritelor arte.



Unul din mijloacele mai deseori întrebuințate de artele plastice în vederea unificării este integrarea feluritelor detalii ale compoziției în interiorul unui contur geometric regulat. Astfel, Renașterea arăta mai multă preferință pentru conturul triunghiular sau, cum se spunea atunci, „piramidal". „înălțarea la cer" sau „Coborîrea de pe cruce", motive foarte frecvente în pictura Renașterii, sînt mai totdeauna ordonate prin conturul triunghiular și fără îndoială că dacă pictorii se opreau așa de des asupra unui astfel de motiv, preferința lor se explică și din pricina afinității lui cu această schemă regulată, capabilă să unifice cu ușurință bogăția de detalii a tabloului. Schema triunghiulară este folosită și de renumita *Primăvară* a lui Sandro Botticelli. îngerul care plutește deasupra scenei marchează punctul din care coboară cele două laturi ale unui triunghi isoscel. Dacă totuși personajele din extremitatea dreaptă și stingă a tabloului rămîn afară din triunghi, lucrul se explică prin aceea că artistul n-a voit să schematizeze prea mult compoziția sa, lăsînd o parte din ea neordonată și rezervînd astfel întregului mai multă viață și mișcare. Triunghiul este numai unul din contururile integrante posibile.[2] Alteori este întrebuințat dreptunghiul, ca, de pildă, în *Cina* lui Leonardo da Vinci, cercul, ca în *Madonna della Sedia* a lui Rafael, sau elipsa, ca în partea superioară a *Disputei Sacramentului* de același, în *Despărțirea apelor de pămînt* a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine, și în atîtea din compozițiile lui El Greco, pentru care era conturul preferat. Printre contururile geometrice, unul mai puțin folosit, din pricina mediocrei lui valori estetice, este pătratul. Pătratul reprezintă, în adevăr, un caz de unificare prea simplă, deoarece varietatea pe care o domină este aceea a laturilor lui egale între ele. Unitatea trebuie să se stabilească însă asupra unei diversități mai bogate și mai greu de stăpînit.

Elementul integrant este uneori căutat în unitatea de direcție. Foarte folosită a fost diagonala, ca în *Coborîrea de pe cruce* a lui Rubens (din Catedrala de la Anvers) sau ca în *Orbii* lui Pieter Breughel-Bătrînul (din Muzeul Național din Neapole). Alteori el este căutat în

unitatea aceluiaşi tip de linie care revine în toate detaliile tabloului. Astfel, în *Naşterea Venerei* a lui Sandro Botticelli (din Galeriile Uffizzi), aceeaşi curbă ondulatorie de forma valurilor, indicată mai întîi în undele mării din fundul compoziţiei, revine în scoica din care Venera se înalţă, în silueta acesteia, în părul care îi flutură în vînt, în veşmîntul pe care personajul din dreapta i-l întinde, în rochia ei şi în voalurile care acoperă Zefirii din stînga. Toate formele tabloului sînt astfel reduse la acelaşi tip, şi unitatea care rezultă este foarte stabilă, deşi nu prezintă nici un schematism rigid sau monoton. Alteori, în sfîrşit, unificarea se poate obţine prin repetarea aceluiaşi tip de poligon. Un bun exemplu, cules de data aceasta din producţia modernă, este peisajul din *Cadaques* al lui Andre Derain, unde oraşul văzut din depărtare se rezolvă într-o structură de pentagoane şi dreptunghiuri. Dar aci este întrebuinţată şi schema triunghiulară, care conţine întreaga lor multiplicitate. Unitatea obţinută este, în consecinţă, foarte strictă, deşi varietatea pe care ea o conţine este mai mică şi impresia generală rămîne mai monotonă. Este evident că tot ce am spus despre acţiunea unificatoare a direcţiilor şi a identităţii lineare şi poligonale, folosind numai exemple din pictură, poate fi repetat şi pentru sculptură sau arhitectură. Unificarea prin aceste mijloace operează şi aci. Arcul plin-cintru al romanicului şi ogiva gotică, verticalismul acestuia şi orizontalitatea palatelor Renaşterii, cupola barocă şi voluta rococo sînt deopotrivă forme şi direcţii care, prin revenirea lor în interiorul aceluiaşi ansamblu arhitectural, îi dau unitatea necesară. Ceea ce este mai interesant este că şi artele care se dezvoltă în timp folosesc uneori unificarea prin repetarea aceluiaşi element. Se cunoaşte astfel rolul pe care îl joacă laitmotivul în drama muzicală a lui Wagner, variaţiile muzicale pe aceeaşi temă, apoi expresiile sau caracterizările care revin necontenit în zugrăvirea unor caractere dramatice sau epice. Astfel, în *Război şi pace* de Leon Tolstoi, pictura corpolentului, bunului şi abulicului Karataiev reia necontenit comparaţia cu sfera[3], iar Agamiţă Dandanache al lui Caragiale evocă mereu succesele electorale ale familiei sale încă din anul 1848 : reveniri

de motive care în astfel de compoziţii lucrează ca un factor de integrare şi unificare. Unificarea în interiorul unui contur joacă apoi un anumit rol şi în poezie. Gruparea versurilor în strofe, întrebuinţarea formelor fixe, precum sonetul, glosa sau rondelul, obţin un contur grafic care îşi are sensul lui. Poeţii se arată totdeauna preocupaţi de compoziţia tipografică a paginii şi volumului. Printre ei, un Mallarme este unul dintre cei mai atenţi la aspectul plastic al tipăriturilor lui şi unul care urmărea pe această cale o sporire a valorii estetice. Cu privire la el, criticul francez Albert Thibaudet a putut spune că : „Pagina, cartea, ca şi versul, realizează pentru el o ordine ideală de coexistenţă, de simultaneitate"[4].

Un alt principiu al unificării este subordonarea sub un motiv dominant. Esteticianul Th. Lipps l-a numit principiul „subordonării monarhice"[5]. Multe opere de artă subordonează întreaga lor masă unui singur element. Relatarea totalului la acest motiv predominant este una din particularităţile cele mai importante în structura unitară a anumitor opere de artă. Aşa, de pildă, în domul gotic, nava care compune lungimea edificiului este raportată la turnul care îl termină. Cum însă nava se încrucişează către una din extremităţile ei cu transeptul, acesta din urmă rămîne fără nici un raport cu turnul ridicat la cealaltă extremitate. Din această pricină, arhitectul înalţă adeseori un turn mai mic în punctul întîlnirii năvii cu transeptul, obţinînd o structură monarhică dispusă într-o ordine descendentă. Pentru pictură, un exemplu în acelaşi sens poate fi găsit în *Dimineaţa* lui Philipp Otto Runge, unde corul îngerilor plutind în aer se dispune circular în jurul motivului compoziţional al personajului alegoric, din mîna căruia se desface un crin uriaş. Tot astfel Rembrandt subordonează în pînzele sale toate elementele tabloului izvorului de lumină care le scaldă deopotrivă şi adeseori rămîne nereprezentat. Din punctul în care strălucirea lui se răsfrînge mai puternică, pînă la periferia semiobscură, toate motivele compoziţiei se subordonează misteriosului focar de lumină. Subordonarea monarhică poate juca un anumit rol şi în muzică. Cele cî'teva note care răsună la începutul *Simfoniei a V-a* de Beethoven constituie

motivul dominant al întregului. El conţine virtualmente parcă toate dezvoltările sonore viitoare, se diversifică şi se complică, revenind apoi îmbogăţit cu tot ce a lăsat în urmă.[6] Toată simfonia trăieşte astfel în relaţie cu motivul prin care ea debutează şi care o domină în adevăr. In acelaşi fel, eroul unei tragedii clasice şi soarta lui internă şi externă determină acţiunea tuturor celorlalte personaje. Nici unul nu este lăsat să se dezvolte pe seama sa. Toate sînt subordonate eroului şi se definesc în caracterul şi manifestările lor abia prin relaţie cu el. Ele sînt prietenii sau duşmanii eroului, însoţitorii, confidenţii sau servitorii lui. Analogia ne-ar putea face să spunem că structura unei tragedii clasice franceze oglindeşte constituţia politică absolutistă a regalităţii lui Ludovic al XlV-lea.

Repetarea, cînd se produce în mod regulat, constituie ritmul. Ritmul poetic este revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se adaugă în poezie unificarea prin rimă, identitatea sunetelor la sfîrşitul a două versuri începînd de la consoana de sprijin a ultimei silabe. Pentru ca rima să lucreze însă ca un factor mai puternic de unificare, se cuvine ca varietatea pe care ea o subsumează să fie destul de mare. Cum, pe de altă parte, sunetele unificate prin rimă aparţin unor cuvinte, adică unor noţiuni, este necesar ca acestea să fie cît mai variate, in dublul înţeles de a avea accepţiuni cît mai felurite şi de a aparţine unor forme verbale cît mai diverse. Acelaşi cuvînt pus la finele a două versuri realizează cea mai desăvîrşită identitate sonoră şi totuşi el nu este resimţit ca rimă. De asemeni, două cuvinte deosebite, aparţinînd unor forme verbale de acelaşi fel, cum ar fi, de pildă, două participii, două verbe la infinitiv, două substantive la acelaşi caz, sînt înregistrate numai ca nişte rime sărace. Rima nu ajunge la întreaga ei eficienţă decît atunci cînd unifică prin identitate sonoră reprezentări intelectuale şi forme verbale dintre cele mai îndepărtate. S-ar părea că ritmul este un mijloc de unificare numai în artele succesive, în muzică şi poezie. Dar vechea clasificare a lui Lessing între arte ale succesiunii şi simultaneităţii a trebuit mai demult să fie părăsită.

După cum încă de la începutul veacului trecut a observat Herbart, orice operă de artă este succesivă, întrucît cere un timp de percepţie şi este simultană, întrucît reconstituie în cele din urmă un tot unitar.[7] Din această pricină, am văzut că operele de artă, oricare ar fi clasa căreia îi aparţin, folosesc deopotrivă mijloace de unificare succesive şi coexistenţiale. Aşa se întîmpla şi cu ritmul, care operează deopotrivă şi în clasa artelor spaţiale. Se vorbeşte despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor şi golurilor, a coloanelor despărţite prin intervale egale, a metopelor alternînd cu triglifele în cuprinsul frizelor, alcătuieşte o structură analoagă ritmului muzical sau poetic.

în sfîrşit, un alt mijloc de unificare este ceea ce am numit, încă dintr-un capitol anterior (III, 2), *motivul.* După cum am arătat, nu se poate distinge între motiv şi manifestarea lui externă, între conţinutul intelectual al unei opere şi forma ei. Aceste două planuri sînt intim întrepătrunse în realitatea vie a artei. Dar în chipul de a *apărea* al operei, în felul cum ea se adresează simţurilor noastre, ceea ce cu un cuvînt se numeşte *forma* ei, există două categorii felurite. Există o formă generală şi una individuală. Cînd maeştrii Renaşterii recomandau forma triunghiulară sau piramidală a compoziţiei, ei o făceau fără consideraţie pentru individualitatea operei. Scene dintre cele mai felurite puteau fi deopotrivă unificate prin integrarea lor în conturul triunghiular. Dar există opere care manifestă o unitate, cu neputinţă de generalizat într-o clasă a mijloacelor unificatoare. Aşa *Cina* lui Leonardo da Vinci este unificată prin conturul dreptunghiular care conţine personajele şi care revine, subliniindu-1, în dreptunghiul feţei de masă care atîrnă în partea ei anterioară. *Cina* este apoi unificată şi prin ritmul în care sînt grupate personajele, cîte două grupuri de personaje dispuse în dreapta şi stînga lui Isus şi înclinate alternativ în unghi ascuţit şi obtuz cu orizontala mesei. Dar acestea sînt mijloace de unificare capabile de a fi folosite şi de alte compoziţii. Ceea ce determină aspectul individual al operei este momentul psihologic pe care îl înfăţişează, acela în care Isus, rostind cuvintele : „unul dintre voi mă va vinde", provoacă

în fiecare dintre apostoli reacţiuni adecvate felului particular al caracterului lor, deşi unitare în raport cu motivul lor comun. Momentul psihologic despre care vorbim este forţa plastică intimă a operei, *forma* ei *internă* — o expresie a lui Plotin. Tot astfel, forma internă a unei coloane, care o constituie ca o unitate, este raportul gravitaţiei cu rigiditatea, prin care coloana poate sprijini masa arhitecturală care o apasă. O coloană prea subţire pentru greutatea arcului de boită care se odihneşte pe ea nu se compune cu restul construcţiei, nu se unifică cu ea, rămînînd acolo un element neintegrat şi caduc. Forma internă a unei tragedii este caracterul eroului principal care motivează nu numai faptele lui, dar şi pe acele ale celorlalte personaje, cu care el, intrînd în conflict, determină laolaltă desfăşurarea generală a acţiunii.

Un cuvînt trebuie spus şi despre relaţia în care izolarea stă cu unificarea. Deşi nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularităţi ale structurii artistice, acţiunea lor merge tot timpul mînă în mînă. Căci fără îndoială că printre mijloacele unificării trebuie să trecem şi izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm şi unificarea. O operă este mai unitară prin însăşi forţa izolării ei de restul realităţii. Tot astfel ea este mai bine izolată cînd perfecta ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) CLARIFICAREA

Faţă de caracterul întîmplător şi dezordonat în care se înlănţuiesc stările noastre de conştiinţă în unitatea experienţei, am văzut că arta reprezintă o încercare de organizare, ale cărei procedee mai importante le-am analizat mai sus. Dar spre deosebire de organizarea prin gîndire ştiinţifică, arta nu renunţă la felul sensibil al experienţelor noastre, ci dimpotrivă, îl sporeşte. Un alt moment constitutiv al operei de artă este^ în consecinţă, *clarificarea.* Cercetarea poate cu siguranţă distinge în cunoaşterea lumii, mai ales aşa cum ea se produce într-o

mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puţin de disciplina ştiinţei, un conţinut *perceptiv* şi unul *noematic,* aspectul şi semnificaţia lui. Dozajul acestor două elemente se produce de cele mai multe ori în avantajul celui din urmă. Puţină lume privind un copac sau un ţărm de ape vor reţine înfăţişarea lor strict individuală, aşa cum ea este dată în conţinutul perceptiv. Cei mai mulţi vor identifica numai aceste obiecte, le vor înţelege, legîndu-le de clasa generală din care ele fac parte. Distingem în lucruri mai cu seamă categoria lor. Motivul acestei atitudini se găseşte, după Bergson, în interesul practic cu care ne orientăm îndeobşte în mijlocul lumii. „Ceea ce văd şi ceea ce aud din lumea exterioară, scrie Bergson, este numai ceea ce extrag simţurile noastre pentru a ne lumina conduita. Tot astfel, ceea ce cunosc cu privire la mine însumi este numai ceea ce răsare la suprafaţă şi ia parte la acţiune. Simţurile şi conştiinţa mea nu-mi dau din realitate decît o simplificare practică. In viziunea pe care ele mi-o oferă despre lume şi despre mine însumi, diferenţele inutile omului sînt şterse, asemănările utile sînt accentuate şi astfel se desemnează mai dinainte căile pe care acţiunea le va urma. Aceste căi sînt acelea pe care întreaga umanitate, înainte de mine, a trecut. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care îl putem scoate din ele. Şi ceea ce percep este tocmai această clasificare, mai mult decît culoarea şi fonnn lucrurilor."[1] Dar în opera de artă, produsul unor individualităţi care, după un Schopenhauer sau Bergson, au izbutit să se elibereze de obştescul comandament al practicii, dozajul dintre conţinutul perceptiv şi noematic ajunge la un alt raport. Fără îndoială că un peisaj sau un portret poate fi gîndit şi în sfera unei clase generale de obiecte, recunoscînd că peisajul este o livadă sau portretul este un florentin din veacul al XV-lea. Fără îndoială că operele pot avea un *motiv.* Ceea ce însă interesează mai mult decît categoria lor este în peisaj sau portret jocul liniilor, armonia culorilor, efectele luminii. O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cît mai completă a conţinutului noematic. încă din antichitate, Platon defineşte obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificaţie, prin îndepărtarea ori-

cărui motiv. „Ocupîndu-mă despre frumusețea figurilor, scrie el în *Philebos,* nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gîndi mai întîi mulțimea, cum sînt formele ființelor vii sau figurile din tablouri. Eu mă gîndesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spațial, obținut prin compas, riglă sau echer... Căci numai acestea nu sînt frumoase pentru ceva, ci în sine și prin origine." Continuînd marea tradiție antică, un Winckelmann trece în rîndul momentelor constitutive ale frumuseții artei lipsa ei de semnificație, care o face deopotrivă cu apa curată, socotită cu atît mai prețioasă cu cît are mai puțin gust.[2] Este drept că pentru un Kant numai frumusețea liberă a naturii, nu și aceea a artei, este obiectul unei satisfacții fără concept. Dar artiștii au înțeles totdeauna că această formulă poate fi aplicată și operelor lor. „O figură bine desenată, notează Baudelaire în legătură cu Delacroix, îți insuflă o plăcere cu desăvîrșire străină de subiect. Voluptuoasă sau teribilă, figura aceasta nu-și datorește farmecul decît arabescului pe care îl înscrie în spațiu."[3] Ceea ce ne vorbește prin artă este pînă la un punct forța și bogăția lumii sensibile, neatîrnată de semnificația ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel.

Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligația de a înfățișa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate și bine luminate. Pictura a obținut adeseori cu succes reprezentarea clarobscurului, a contururilor care se desprind din ceață, a luminilor tremurătoare răsfrînte de o suprafață lucie, a desișurilor de pădure. Muzica și poezia au știut de asemeni să reprezinte sentimentele și, în general, stările de spirit fără formă determinată, presimțirile, revelațiile fugitive, tendințele instabile și echivoce, acel „nu știu ce și nu știu cum" al poetului nostru. Au fost chiar teoreticieni care au recunoscut tocmai în această regiune incertă a conștiinței domeniul propriu al poeziei. Renumitul *„je ne sais quoi"* al lui Bouhours, în veacul al XVII-lea, misticismul romantic, vagul simbolist sînt tot atîtea principii ale unei estetici care recunoșteau în lipsa de claritate însușirea de căpetenie a materialului propriu-zis poetic. Fără a cădea în acest exces, trebuie să

recunoaștem că lipsa de claritate are și ea drept de cetate în artă, atunci cînd este tratată cu claritate artistică. Există, în adevăr, o claritate a neclarului. Ceea ce este misterios, fluent și nehotărît poate fi resimțit în operele artistice în toată forța caracterului său sensibil. Arta poate să-și îndrepte acțiunea de clarificare și asupra acestor aspecte ale naturii sau ale sufletului omenesc.

Care sînt însă mijloacele clarificării ? Fără îndoială că acțiunea de izolare și unificare sporește înfățișările artei în însușirile sensibile. Feluritele momente constitutive ale artei lucrează în colaborare. Acțiunea unuia din ele potențează pe a celorlalte. Așa se întîmpla că izolarea aspectului artistic din legăturile care îl unesc cu restul realității dă calităților lui sensibile mai mult relief. Cînd percepem un obiect în conexitățile lui spațiale sau temporale, ca partea unui întreg, ca o verigă dintr-un lanț, ca o cauză sau un efect, îl percepem mai puțin drept ceea ce este el în realitatea lui strict individuală, care este totdeauna o realitate sensibilă. Cunoștința raportată la totalitatea unui întreg spațial sau la aceea a unei serii temporale este accentuată noematic. Înțelesul atîrnă mai greu într-o astfel de cunoștință decît conținutul perceptiv. Dimpotrivă, prin izolare, conținutul perceptiv devine mai bine accentuat, în timp ce semnificația este împinsă în planuri mai umbrite. Tot astfel unificarea, prin gruparea elementelor unui aspect către centrul lui, solicită nu numai izolarea, dar și clarificarea lui. Căci, fără îndoială, percepem mai bine ceea ce este organizat și unificat, decît ceea ce este haotic și disparat. Dar în afară de aceste mijloace cu totul generale ale clarificării, există unele ținînd de firea specială a feluritelor arte. Enumerarea lor sistematică și integrală cade în sarcina teoriei diverselor arte. Aci, ca și în cazul celorlalte momente constitutive ale frumosului artistic, trebuie să ne mulțumim cu cîteva exemple.

Unele mijloace ale clarificării se raportă la direcții și dimensiuni. Fără îndoială, orice obiect în spațiu are o înălțime, o lățime și o adîncime. Dar numai în percepția operelor plasticii, dimensiunile capătă un relief deosebit. Astfel, un templu grecesc ni se pare a se dezvolta mai cu seamă în lățime, pe cînd o biserică gotică urcă

în înălţime. Pentru a obţine acest efect, templul grecesc întrebuinţează colonada ; pe cînd goticul foloseşte turnul şi săgeata lui. Cînd arhitecţii Renaşterii voiau să marcheze orizontala, ei trăgeau cîte un rînd de ciubucuri între etaje, ca, de pildă, în Palazzo Medici al lui Michelozzi, din Florenţa. Uneori însă era subliniată verticalitatea, ca în Palazzo Rucellai al lui Leon Battista Alberti, prin ajutorul şirului de coloane plate aşezate între ferestrele fiecărui etaj. Adîncimea este marcată mai cu seamă în interiorul monumentelor arhitectonice, de pildă prin colonadele care se desfăşoară de o parte şi de alta a navei în catedralele gotice. Marcarea dimensiunilor se petrece şi în pictură sau sculptură. Pentru înălţime şi lăţime, operaţia marcării este mai uşoară în pictură, care se desfăşoară în planul bidimensional. Adîncimea este obţinută prin articularea tabloului în mai multe planuri succesive, fiecare din acestea fiind ocupate de cîte un obiect micşorat după legile perspectivei. Sculptura se desfăşoară în spaţiul tridimensional şi are posibilitatea să accentueze oricare dintre dimensiuni. Cum însă operele ei sînt îndeobşte privite din afară, cu uşurinţă ele ne-ar putea apărea comprimate în plan. Din această pricină, adeseori sculptorii combină perspectiva frontală cu cea laterală, întorcînd capul statuii către dreapta sau stînga privitorului şi făcîndu-ne astfel să percepem şi adîncimea ei.

Alteori sînt evidenţiate cu multă energie formele. Aşa făcea un Polyclet în *Doryphorul* său, cînd accentua linia de îmbinare a trunchiului cu picioarele, stilizînd-o în forma unei curbe regulate. Stilizarea este dealtfel un procedeu mai general în artele plastice, constînd din reducerea formelor vii la schema lor geometrică. Simplificarea conturului aparenţelor vii prin apropiere de tipul lor raţional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuinţată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decît excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce decît o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale şi animale către mineral şi care nu dovedeşte decît în ce măsură a sărăcit fantezia unora dintre artiştii moderni.

Clarificarea coloristică are şi ea un întins cîmp de aplicaţie. Un ochi de rînd percepe rareori nuanţele culorii, gradele ei felurite de saturaţie, claritate şi luminozitate. Cine se mulţumeşte să identifice o culoare, o face de obicei prin asimilare cu aparenţa ei cea mai saturată. Obiectele sînt, pentru majoritatea oamenilor, roşii, albastre, galbene etc, înţelegînd de fiecare dată roşul, galbenul albastrul cel mai saturat. Este destul să auzim povestindu-se despre feţe galbene ca ceara, despre ochi albaştri ca cerul, despre un păr negru ca pana corbului, pentru a ne convinge că în percepţia şi amintirea culorilor, oamenii sînt lipsiţi de obicei de sentimentul oricărei nuanţe. Intemeindu-se pe astfel de experienţe, un psiholog ca Herring a putut construi noţiunea „culorilor memoriei" *(Gedăchtnisfarbe),* care sînt totdeauna culorile cele mai saturate.[4] In această monotonie şi simplitate a sistemului coloristic obştesc, pictura introduce varietate şi nuanţare, întrebuinţînd, alături de culorile locale, tonurile şi valorile. în felul acesta reuşeşte pictorul să vrăjească în faţa noastră un univers coloristic de o mare forţă şi fecunditate.

In acelaşi fel lucrează poezia. Orice limbaj omenesc este plin de locuri comune, de expresii consacrate. Poetul se pricepe să desfacă aceste clişee, sancţionate printr-o întrebuinţare generală, şi să asocieze cuvintele limbii după raporturi inedite. Limba capătă pe această cale o viaţă nouă, şi conţinuturi care rămîneau disimulate sub locurile comune tradiţionale devin acum exprimabile. Tezaurul lingvistic, vocabularul şi formele omului de rînd sînt apoi cu totul reduse. Din miile de cuvinte ale unei limbi culte, omul obişnuit întrebuinţează abia cîteva sute, felurite după profesia şi clasa socială căruia îi aparţine, dar niciodată prea numeroase. Limba poetului este mai bogată şi facultatea sa de a exprima devine mai întinsă. Această bogăţie a termenilor permite apoi acordarea lor cu observaţii sau experienţe intime mai diferenţiate şi creează astfel virtutea *proprietăţii.* Uneori proprietatea este însă depăşită şi tocmai întrebuinţarea improprie a cuvintelor, ca în metaforă, este menită să sporească intuitivitatea limbii. Metafora este apoi numai una din numei oasele figuri verbale sistematizate de ve-

chea retorică : hiperbolă, catachreză. sinecdocă, metonimie, antonomază etc, a căror funcţiune este deopotrivă a spori în imaginaţia cititorului imaginea concretă a lumii, în această privinţă cercetarea modernă a produs unele îndoieli de care trebuie să luăm act. încă din antichitate poeziei i se rezerva un rol deopotrivă cu al plasticii, rolul de a evoca lucrurile în aparenţa lor sensibilă. *Ut pictura poesis,* spuneau cei vechi. Lessing, care a izbutit să tragă linii precise de demarcaţie între plastică şi poezie, rămînea totuşi la aceeaşi concepţie cu privire la scopul unitar al acestor două arte, deosebite numai prin mijloacele pe care ele le întrebuinţează pentru a-l atinge. Poezia, spunea Lessing, evocă prin povestire ; plastica, prin prezentare în spaţiu. Abia în zilele noastre vechea idee despre unitatea poeziei cu plastica a primit un atac mai masiv. Astfel, pentru un Th. A. Meyer sau M. Dessoir, cuvintele limbii sînt încărcate cu o energie sentimentală egală cu aceea a intuiţiilor concrete, pe care ele o degajează chiar atunci cînd nu trezesc reprezentări ale imaginaţiei, cum în realitate nu se întîmpla niciodată.[5] Numai fiindcă termenii abstracţi ai limbii stîrnesc aceleaşi sentimente ca şi intuiţiile sensibile corespunzătoare, ni se pare că le avem şi pe acestea din urmă, deşi în realitate ele nu apar deloc conştiinţei. Să ne închipuim dealtfel ce tumult şi ce confuzie ar provoca în mintea noastră încercarea de a traduce în imagini comunicările limbajului. Nici metafora, nici ceilalţi tropi nu urmăresc, de fapt, acest rezultat. Ele nu urmăresc şi nici nu obţin să ne transmită intuiţiile lucrurilor, ci numai de a le face mai impresionante, de a le însoţi cu un coeficient mai intens al trăirii. Clarificarea nu ar lucra în cazul acesta în sensul promovării, într-o lumină mai vie a conştiinţei, a conţinutului perceptiv al lucrurilor, ci a conţinutului lor sentimental. Şi cu toate acestea nu mi se pare că limbajul poetic este lipsit de orice virtute intuitivă. Pe trunchiul sentimentului poetic al lucrurilor înfloresc numeroase imagini de-ale lor, numai că acestea nu sînt dedublări imaginative ale întregurilor, ci revelaţii a unuia sau altuia din aspectele lor, sau sclipiri fugitive a masei lor indistincte şi pitoreşti. Poezia nu proiectează în imaginaţie, ca pe un ecran, filmul bine luminat al universului vizibil. Ea favorizează mai degrabă o viziune impresionistă a lumii, şi puterea ei intuitivă nu apare problematică decît acelora care îi cer vizibilitatea distinctă a unei copii fotografice.

d) IDEALIZAREA

Prin operaţia izolării, ordonării şi clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conştiinţei prelucrat de artist a dobîndit o însuşire ideală, care alcătuieşte un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor şi constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăşi, opera de artă nu mai aparţine lumii experienţelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele şi determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfăţişează un conţinut perceptiv, accentuat cu atît mai energic cu cît semnificaţia lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare,* decît *există.* Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realităţi care stăruie independent de chipul în care ea apare conştiinţei şi necondiţionată de funcţiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpînire. Oricare ar fi varietatea aparenţelor lui, existentul rămîne identic cu sine şi stăruind chiar după stingerea ultimei conştiinţe omeneşti. Opera de artă nu aparţine însă existenţei, ci aparenţei. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor şi este, ca atare, condiţionat şi corelaţionat cu unele funcţiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiţia, imaginaţia etc. Deşi în teorie pură, după cum s-a încercat şi în şirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatîrnat de conştiinţa care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularităţile structurii ei obiective, progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aci în faţa unei simple ipoteze şi că, după adevărul complet al lucrurilor, arta rămîne totdeauna corelaţionată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru conştiinţa umană. Particularităţile structurii ei sînt în mod permanent adaptate

funcţiunilor conştiinţei. Izolată din mijlocul lumii, necondiţionată de ea, simplă aparenţă, trebuie să recunoaştem artei o însuşire *ideală.*

Idealitatea artei se poate determina însă şi prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în ţesătura experienţei noastre practice, tot ce ne poate influenţa într-un chip oarecare voinţa, în acest înţeles o fantomă este reală atîta timp cît credem în ea şi ne comportăm în consecinţă. în momentul în care pierdem această credinţă şi recunoaştem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecţie a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* şi *ideală.* Idealitatea artei nu este însă a irealităţii. Irealitatea se opune realităţii în cuprinsul aceleiaşi sfere. Ele sînt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotrivă lor raportare la practică. Cu operele artei se întîmpla însă altfel. Idealitatea artei este *areală.* Arta nu este evaluată de noi în raport cu practica. Opoziţia ei faţă de realitate nu este a irealităţii. Arta se opune realităţii dintr-o altă sferă. Un portret nu este o fantomă şi nici măcar iluzia unui om viu. Este destul să privim portretul prin stereoscop şi să provocăm iluzia realităţii lui amestecată cu conştiinţa că ne găsim numai în faţa unei iluzii, adică a unei irealităţi, pentru ca însuşirea estetică a portretului să dispară. Lipsite de caracter estetic sînt şi toate acele picturi din categoria numită *„trompe l'oeil".* Constatarea atributului de arealitate al artei ne îngăduie să judecăm la justa ei valoare o teorie ca aceea a lui Konrad Lange, pentru care arta se întregeşte din două serii de reprezentări, dintre care una favorizează iluzia (prin asemănare cu formele şi culorile obiectelor din natură, prin situare în perspectivă etc.), iar cealaltă distruge şi anulează această iluzie (prin vizibilitatea procedeelor tehnice, prin stilul personal al tratării artistice etc).[1] Arta, ca unitate estetică, nu urmăreşte nici să stîrnească iluzia, nici s-o corecteze, pentru că aparenţa ei se dezvoltă într-un plan exterior distincţiei dintre realitate şi irealitate, şi anume în planul arealităţii. Am spus, arta ca unitate estetică, deoarece, prin elementele extraestetice pe care le cuprinde, prin suma valorilor sociale, morale, teoretice sau religioase pe care le subsumează în unitatea estetică a operei şi în măsura în care aceste valori sînt considerate separat şi desprinse din unitatea lor, este evident că arta se poate întreţese cu viaţa practică şi are în această calitate o incontestabilă realitate.

Pentru a obţine această înălţare în planul ideal al arealului, arta întrebuinţează, în afară de mijloacele generale analizate pînă acum, o seamă de mijloace speciale. Mai întîi, în ce priveşte artele figurative, ele renunţă la una sau alta dintre dimensiunile sau calităţile realităţii. Pictura şi desenul amputează dimensiunea adîncă a obiectelor, reprezentînd spaţiul în plan. Sculptura renunţă la culoarea reală a obiectelor, înlocuind-o cu aceea uniformă a materialului pe care îl foloseşte. Dacă totuşi grecii îşi colorau statuile sau întrebuinţau pietre preţioase colorate, ca în cazul statuii Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste culori nu erau niciodată ale realităţii. Culoarea nu urmărea decît să adauge valorii plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogăţească statuia zeului cu nişte materiale preţioase, ca un semn al reverenţei cu care se cuvenea a fi înconjurată şi, în acest din urmă caz, din nişte motive religioase, extraestetice. Intenţia decorativă este evidentă şi într-o statuie ca *Beethoven* a lui Max Klinger, unul din puţinii sculptori colorişti moderni. Dar aci tendinţa arheologizantă, apropierea programatică de greci, poate să fi lucrat ca un alt motiv. Niciodată culoarea în sculptură n-a urmărit să modifice caracterul ei areal, aşa cum ar face viziunea stereoscopică în pictură. Raţiunile culorii în sculptură trebuiesc totdeauna căutate în altă parte.

Materialele artei se adresează apoi numai simţurilor superioare, văzului sau auzului, adică acelor simţuri care înregistrează însuşirile obiectelor ca ceva străin de noi şi de sfera determinărilor noastre practice. Prin forma lor, prin culoarea şi structura lor aparentă, prin sonoritatea lor, lucrurile ne rămîn exterioare. Prin temperatura lor însă, prin gustul sau mirosul lor, ele pătrund în noi, se amestecă cu senzaţiile pe care le primim de la organele noastre şi pot deveni motivul unor acţiuni de apropiere şi însumare a lor în propriul nostru organism sau de îndepărtare şi eliminare a lor. Neutralitatea prac-

tică a materialelor este o regulă de la care artă riu se îndepărtează niciodată. Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului *A Rebours* al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n-ar fi avut o valoare estetică mai mare decît statuile de şocolată şi catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. Neutralitatea practică a materialelor artistice face din ele obiectul unor intuiţii de tipul intuiţiilor intelectuale. După cum ideile, ca nişte existenţe separate de noi, aparţin unei sfere eterogene şi ideale, tot astfel şi însuşirile vizuale sau auditive ale operelor de artă. Idealitatea lor se constituie astfel şi pe această cale.

Dar idealitatea artei rezultă şi din faptul că reprezentările ei par a aparţine mai mult decît domeniului *realităţii,* aceluia al *necesităţii.* încă din antichitate, comparînd poezia cu istoria, Aristotel putea preciza în *Poetica* sa că „cea dintîi e mai adevărată decît cea din urmă. istoria înfăţişînd numai ceea ce s-a întâmplat, pe cînd poezia ceea ce ar fi trebuit să se întîmple". Fără îndoială că în realitate principalul se amestecă tot timpul cu secundarul şi 'esenţialul cu accidentalul. Această stare de lucruri o scoatem în evidenţă atunci cînd vorbim de iraţionalitatea realului. Arta corectează această iraţionalitate, apropiind lucrurile şi evenimentele de tipul lor necesar şi raţional. In acest scop, ea operează o alegere printre trăsăturile realităţii, reţinînd esenţialul şi îndepărtînd accidentalul. Dar cum printre cele esenţiale există grade felurite, arta se pricepe să intensifice principalul, subordonîndu-i secundarul. Prin selecţionare, intensificare şi ierarhizare, izbuteşte arta. să promoveze realitatea către forma ei necesară şi s-o înalţe pe această cale într-o regiune ideală. Dar a selecţiona, a intensifica şi a ierarhiza presupun numeroase acte de evaluaţie. Ceea ce este esenţial sau întîmplător, principal sau secundar, de o importanţă mai mică sau mai mare, nu sînt nişte date pe care conştiinţa le găseşte mai dinainte constituite în experienţă, ci produsul preţuirii ei şi, ca atare, nişte elemente pe care abia conştiinţa le introduce în realitate. Să adăugăm că acţiunea de evaluaţie care despică masa realului în important de felurite grade şi în neimportant şi întîmplător se face prin raportare la un anumit criteriu, la ideea unei anumite valori. Care este acest criteriu ? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluaţii şi se recompune din ele ? O părere foarte veche a esteticii recunoaşte această valoare în ideea *normală* a omului, în reprezentarea *tipicului* omenesc. O astfel de părere are însă nevoie de fundamentale corectări şi precizări. Căci, mai întîi, nu este adevărat că arta a înfăţişat vreodată un om în genere şi că prin referire la el a executat ea totdeauna acele operaţii de evaluare pe care le-am amintit mai sus. Chiar statuara elenă, care trece drept prezentarea celui mai general tip omenesc, a arătat în feluritele ei epoci o preferinţă marcată pentru una sau alta dintre vîrstele omului. Idealul efebului, al tînărului între 16 şi 20 de ani, ajuns la plenitudinea dezvoltării sale fizice, nu se constituie decît în secolul al V-lea. Aceasta este vîrsta Discobolului, a Doryphorului, a Diadumenului. în veacul al IV-lea şi apoi în epoca elenistică, reprezentarea maturităţii, a bătrîneţii şi a copilăriei încep să intre în drepturile lor. Omul reprezentat nu devine astfel mai puţin normal, ci îşi schimbă numai vîrsta.[2] Determinarea prin vîrstă este una din acelea care particularizează mai puţin tipul omenesc şi din acest punct de vedere arta grecească putea fi înţeleasă ca prezentarea unui om în genere, a tipicului uman. Cînd alte determinări se adaugă, provenind, fie din sex, naţionalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, fie din totalitatea acestora, generalitatea tipului omenesc se răsfrînge mai mult, şi arta evoluează către forma caracteristică. Un grad anumit de caracteristicism este indispensabil reprezentărilor artei, dacă este vorba ca ele să nu degenereze în nişte scheme cu totul inexpresive. Dar înfăţişînd indivizi diferenţiaţi după una sau alta din categoriile' de mai sus, arta reprezintă totuşi oameni şi prin urmare, însuşirile absolut generale ale speţei noastre joacă un anumit rol, după cum atunci cînd reprezintă alte exemplare animale sau vegetale, caracterele universale ale diverselor speţe biologice intră şi ele cu o parte în reprezentarea artistică a exemplarelor care aparţin sferei lor. Atributele generale ale speţei rămîn însă totdeauna învăluite în figuraţiile artei şi nu ajung a fi percepute decît atunci cînd lipsesc sau cînd sînt în-

locuite, ca, de pildă, în acele caricaturi, produse artistice minore, în care un tip omenesc este stilizat după asemănarea lui cu unele animale sau un animal este stilizat prin apropierea lui de tipul uman. In toate celelalte cazuri, însuşirile specifice rămîn latente în operele artei, ceea ce ne vorbeşte din ele fiind mai mult forţa şi pregnanţa individualităţii. Prin extragerea şi intensificarea acestei energii a individualităţii, cu un succes pe care natura îl obţine rareori în realitate, se completează acţiunea idealizatoare a artei.

Trebuie, în fine, repetat că momentele constitutive ale artei, ca realitate estetică, îşi sprijină acţiunea lor în mod reciproc. Nu exagerăm nicidecum caracterul sistematic al construcţiei noastre spunînd că fiecare din aceste momente constitutive este secundat de oricare dintre celelalte. Pentru obţinerea unui produs unitar şi al cărui scop este intrinsec, adică a unei opere a tehnicii care atinge caracterul de totalitate şi perfecţiune al naturii, conlucrarea izolării cu ordonarea, clarificarea şi idealizarea este indispensabilă. Lipsa unuia singur dintre aceste momente compromite valoarea estetică a operei, Gare nu poate fi garantată decît de convergenţa lor.

4. TIPURILE ARTISTICE

Dezvoltările noastre de pînă acum ne-au dus la convingerea că opera de artă este o modalitate de organizare a materiei şi a datelor senzoriale ale conştiinţei. Am analizat în paginile anterioare care sînt principiile fundamentele ale acestei organizări, recunoscîndu-le în izolare, ordonare, clarificare şi idealizare. Arătasem însă mai înainte că forma pe care o ia o operă de artă atîrnă de natura valorilor eteronome subordonate unităţii sale estetice. Materialele şi datele sensibile pe care le prelucrează arta nu au un caracter brut. Ele sînt străbătute de o semnificaţie şi raportate la anumite valori ale culturii, mai înainte ca artistul să le folosească în opera sa. Aceste materiale nu sînt nici brute, nici pasive. Ele sînt încărcate oarecum cu o forţă dinamică, în stare să determine forma viitoare a operei de artă. Apoi, elementele care printr-o operaţie de disociere strict teoretică primesc numele de conţinutul şi forma unei opere de artă se găsesc într-o relaţie funcţională permanentă. Forma unei opere de artă devine ceea ce conţinutul ei ideal de valori îi indică. Există deci feluri speciale ale izolării, ordonării, clarificării şi idealizării, determinate de natura particulară a conţinutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică. Cercetarea noastră trebuie să se îndrepte acum spre stabilirea acestor permanenţe funcţionale, descriind feluritele *tipuri artistice.* înţelegem deci printr-un tip artistic acea clasă logică în

care sînt coordonate toate operele artistice diferenţiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde. Fără îndoială că operele care intră în unitatea aceleiaşi clase, în cadrele aceluiaşi tip artistic, nu coincid întru totul, conţinutul lor foarte personal determinînd o formă strict individuală. Varietatea indefinită a operelor de artă nu poate face inutilă însă încercarea de a le stăpîni intelectualmente, grupîndu-le după afinităţile conţinutului şi după similitudinile structurii lor. Vom clasifica feluritele tipuri artistice în ordinea celor patru momente constitutive ale operei de artă, începînd cu tipurile rezultate din modalităţile speciale ale izolării.

a) SFÎNTUL, OMUL REPREZENTATIV ŞI OMUL DE RÎND

Proiectarea în spaţiul artistic este un procedeu obştesc al izolării. Spaţiul artistic se caracterizează apoi totdeauna prin aceeaşi eterogeneitate şi opoziţie faţă de spaţiul experienţei practice, care face că în artele plastice personajele figurate par a privi din lumea lor către noi, după cum noi privim din lumea noastră către ele. Dar spaţiul artistic, avînd totdeauna aceleaşi atribute, se dezvoltă uneori cu mult deasupra liniei orizontului nostru, încît figurile înscrise în cadrul lui sînt aşezate la o înălţime inaccesibilă, departe parcă de planul existenţei reale şi de frămîntările ei. Acesta este între altele cazul mozaicurilor bizantine, de pildă al teoriei de Fecioare şi Martiri înşiraţi pe friza interioară a bisericii S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Alteori figurile sînt readuse la linia orizontului şi, cu toate că opuse, totuşi coordonate cu planul existenţei noastre. Un portret din Renaştere, unul din gentilomii sau patricienii din pînzele unui Rafael sau Tintoretto, sînt priviţi de pictor de la nivelul lui şi nu dau niciodată impresia că domină existenţa. Aceasta nu se întîmpla nici chiar atunci cînd figurile pînzelor Renaşterii sînt ale unor sfinţi, care după întregul stil al aparenţei lor rămîn totuşi ale unor nobili şi patricieni. Marea lor distincţie face din ei nişte figuri reprezentative ale timpului şi societăţii lor, peste care ei nu

se ridică însă în absolut şi eternitate. S-a observat într-acestea că în naturalismul olandez şi flamand, în pictura de gen a Ţărilor-<ie-Jos, figurile sînt adeseori coborîte sub linia orizontului, încît artistul pare a le privi de sus.[1] Oamenii consideraţi astfel aparţin de obicei poporului mărunt şi scenele comune sau burleşti în care sînt implicaţi justifică această atitudine superioară a artistului. Să se observe în această privinţă fragmentul de stampă *Elefantul înarmat* al lui Hyeronimus Bosch sau *Şedinţa de muzică* a lui Adr. van Ostade. După cum, aşadar, spaţiul artistic este superior, coordonat sau inferior spaţiului practic, rămînîndu-i în toate împrejurările opus, figurile înscrise în cadrul lui iau caracterul sfîntului, al omului reprezentativ sau al omului de rînd. Ceea ce determină în toate aceste împrejurări modalităţile izolării artistice este o anumită experienţă a umanului, un anumit sentiment de distanţă socială faţă de om, prin urmare o valoare eteronomă cu repercusiunile ei asupra structurii operei de artă.

Dar faptul de a figura sfîntul, omul reprezentativ sau omul de rînd are numeroase alte consecinţe asupra particularităţilor plastice ale operei. Artistul care înfăţişează sfîntul se va feri de o caracterizare prea amănunţită a fizionomiei lui individuale şi de redarea mişcării. Tipismul static al înfăţişării lui se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, omul reprezentativ, privit de la o distanţă potrivită, va fi mai bine studiat în particularităţile fizionomiei lui, totuşi nu cu minuţia naturalistului, care permite acestuia din urmă să observe şi să descrie grimasele şi tarele cele mai intime. Cine priveşte cu superioritate pe semenii săi se găseşte în situaţia de a pătrunde în intimitatea lor psihologică cu o indiscreţie pe care nu şi-o permite niciodată deferenta în care ne menţinem cînd frecventăm pe oamenii distinşi şi de seamă ai societăţii noastre. Sentimentul eteronomic al distanţei sociale mi se pare, aşadar, răspunzător şi de gradul felurit de caracteristicism care s-a introdus în pictura Renaşterii şi a naturalismului flamand. Pictura sfîntului şi a omului reprezentativ este apoi totdeauna individuală, deşi din motive felurite. Sfîntul rămîne unic pentru că este absolut şi etern. Semnificaţia lui nu se

desăvîrşeşte în societate. El n-are deci nevoie să fie figurat în relaţie cu alte fiinţe. Chiar atunci cînd mozaicurile bizantine prezintă mai multe figuri sacre, ele nu compun un grup, rămînînd fără relaţie unele faţă de altele, într-o succesiune de staturi identice ca şi înţelesul lor invariabil şi etern. Unicitatea omului reprezentativ în portretele Renaşterii provine însă din faptul că el este o fiinţă în care forţele sufleteşti s-au armonizat, integrînd o personalitate autonomă. Sfîntul este unic pentru că stă deasupra vieţii sociale ; omul reprezentativ pentru că a reuşit să se facă neatîrnat faţă de ea prin personalitate. Omul de rînd nu s-a ridicat însă la această demnitate. El este un produs al mediului său, un exemplar al turmei sale şi din această pricină el nu poate fi caracterizat decît integrîndu-l în acele scene de moravuri, scene de circiumă, de intimitate domestică, de viaţă profesională, care au fost marea descoperire a naturalismului flamand. Omul reprezentativ al Renaşterii este şi el figurat adeseori însoţit de alte personaje, dar toate deopotrivă alcătuiesc tot atîtea portrete. Relaţia dintre ele nu este atît de activă ca în naturalismul flamand, unde personajele nu există decît prin gruparea lor, prin împletirea lor în acele scene de intimitate sau de schimburi violente de pasiuni, cum viaţa poporului prilejuieşte atît de des. Distincţia omului reprezentativ îl menţine în acea rezervă superioară care îl împiedică să se cheltuiască prea mult sau să se împărtăşească cu o lipsă de măsură plebeiană. Mărginiţi în limitele personalităţii lor închegate şi distinse, oamenii pînzelor Renaşterii îşi rămîn, chiar atunci cînd sînt figuraţi împreună, destul de exteriori, şi fiecare din ei reclamă pentru el însuşi atenţia specială, îndreptată către caracterul lui particular, pe care o cere şi figura individuală în portret.

Se înţelege că, întrucît sînt nişte tipuri artistice obţinute prin izolarea într-un spaţiu artistic felurit, sfîntul, omul reprezentativ şi omul de rînd vor reveni în istoria artei, ori de cîte ori se va reproduce sentimentul corespunzător al distanţei sociale. Exemplele împrumutate artei bizantine, portretisticii Renaşterii şi naturalismului flamand nu sînt decît nişte cazuri particulare aparţinînd unor clase mai largi. Se înţelege de asemeni că tipurile amintite aci nu pot aparţine numai artelor plastice. Poezia, ca a doua artă în care sentimentul distanţei de semeni poate avea un rol, cunoaşte şi ea tipurile acestea, numai că, după mijloacele proprii acestei arte, proiectarea în spaţiul artistic se asociază aci cu aceea în timpul artistic. Figurile sacre şi legendare ale eposurilor homerice şi ale tragediei greceşti nu sînt făcute dependente de împrejurări de timp şi de loc precise. Timpul şi spaţiul au în aceste opere nedeterminarea distanţei lor legendare. Mai precizat este spaţiul şi timpul tragediei franceze şi elisabetane, deşi nu atît ca în teatrul şi romanul istoric şi naturalist al veacului al XVIII-lea şi al XlX-lea, privite uneori din distanţa unui entomolog. Din aceste cauze, caracterul personajelor în poezia antică este rareori descris. Clasicismul veacului al XVI-lea şi al XVII-lea, considerînd omul de la acea distanţă potrivită, dar respectuoasă, care îl poate face să apară ca un întreg, a excelat ca nimeni altul în prezentarea caracterelor bine definite şi monumentale. Adevărata replică literară a portretisticii Renaşterii este omul lui Shakespeare şi Racine, personalităţi de nobili deopotrivă cu acei din pînzele lui Rafael, Tizian şi Tintoretto sau din sculpturile lui Donatello. Curiozitatea pentru nuanţele sufleteşti devine însă superioară chiar începînd din veacul al XVIII-lea şi nu este de mirare că subiectele care par mai bine adaptate noii investigaţii psihologice sînt împrumutate cercului social din care fac parte Figaro al lui Beaumarchais sau unele din personajele pieselor lui Marivaux şi Diderot, adică lumii mărunte sau burgheze, considerate cu acea apropiere şi superioritate al cărei model fusese stabilit cu două decenii mai înainte de pictura de gen a Ţărilor-de-Jos. De asemeni, acţiunea începe să se desfăşoare în timpul prezent. Societăţii contemporane îi place să se recunoască în aceste opere. Din aceste iniţiative se dezvoltă mai tîrziu realismul şi naturalismul secolului al XlX-lea. Evident, eposul, romanul şi drama n-au putut considera niciodată omul izolat. Dar relieful eroic al personajelor principale în poezia clasică veche şi modernă menţine analogia cu unicitatea figurii sfîntului în bizantinism şi a omului reprezentativ în portretistica Renaşterii. Tot astfel există o apropiere indiscutabilă între

interesul pentru moravuri, care alimentează pe de o parte pictura de gen, pe de alta literatura naturalistă. Modalitățile felurite ale izolării se leagă astfel cu numeroase consecințe, toate dezvoltîndu-se deopotrivă dintr-o. anumită experiență socială a umanului, din anumite valori eteronomice, al căror răsunet în artă poate fi urmărit pînă departe.

b) PEISAJ TRANSCENDENT, PEISAJ IMANENT ŞI NATURA MOARTA

Tipurile de izolare pe care le-am stabilit rezultă dlntr-un anumit sentiment de relație cu omul. Dar un sentiment de relație se poate urzi şi față de natură, şi din modalitățile lui particulare apar trei tipuri felurite în prezentarea ei, despre care urmează să ne ocupăm acum. Natura ne este dată totdeauna în opera pictorilor ca ceva opus față de lumea experiențelor noastre practice şi concrete, dar această opoziție se poate produce dintr-o lume superioară, dintr-una coordonată sau dintr-una inferioară. Este evident că un peisaj din mozaicurile bizantine, ca acela care înconjoară pe *Bunul păstor* în Mausoleul Gallei Placidia la Ravenna, este văzut de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist este văzut îndeobşte de la acelaşi nivel, iar o natură moartă de Snyders, de stis. Totuşi această izolare a aspectului peisagistic într-unui sau altul din nivelurile spațiului artistic nu traduce singur sentimentul specific de relație al omului cu natura şi nici nu este indispensabil pentru a-l exprima. Astfel, un peisaj eroic de Poussin, cum este acela din Muzeul de la Berlin, înfățişînd pe Evanghelistul Matei cu îngerul în mijlocul cîmpiei romane, deşi nu foloseşte perspectiva superioară, este totuşi resimțit ca o înfățişare a naturii care domină ființa umană, prin vastitatea orizontului, prin măreția gestului care a trasat colinele şi a însămînțat cu o vegetație luxuriantă întreg ținutul, prin monumentalitatea construcțiilor arhitectonice din zare. Este aci unul din acele peisaje în mijlocul cărora omul se simte mic şi covîrşit. Natura îl depăşeşte şi îl domină. Natura este aci transcendentă omului. Dar

această transcendență nu este obținută prin izolarea într-un nivel superior al spațiului, ci printr-un anumit accent de valoare, care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorității şi dominației. Se poate stabili aproximativ momentul în care apare acest tip de peisaj şi valorile eteronomice care au contribuit să-1 determine. Acest moment coincide cu Renaşterea şi cu modificarea imaginii astronomice a lumii prin introducerea dimensiunii infinitului în cuprinsul ei. înlocuirea icoanei statice şi mărginite a lumii, vie în antichitate şi evul mediu, prin aceea a unei lumi în devenire şi infinite, grație unui Nicolaus Cusanus şi Giordano Bruno, a avut o repercusiune asupra sentimentului de relație cu natura, printre ale cărui manifestări trebuie trecut şi tipul peisajului transcendent de care ne ocupăm. Dar cum infinitatea nu este reprezentabilă şi nu constituie imagine, gîndul despre infinitul naturii nu poate intra în reprezentarea ei plastică decît sub forma măreției ei sublime şi covârşitoare, în această formă apare mai întîi natura în planul adînc al unora din portretele şi compozițiile Renaşterii, pînă cînd invadează şi cucereşte pentru ea întreaga scenă, ceea ce se întîmpla cu plinătate abia în veacul al XVII-lea. Dar gîndul de a obține reprezentarea infinitului a lucrat şi în alte direcții, producînd acea pictură a luminii imateriale, a atmosferei nelimitate în care excelează un Claude Lorrain, un Willem sau Adriaen van de.Welde.

Pentru a înțelege mai bine acest peisaj este necesar să-1 comparăm cu acela coordonat omului, ca în pînzele impresioniştilor moderni. Aci nu mai întîmpinăm aspecte care ne depăşesc prin măreția lor, ci colțuri întîmplătoare sau familiare de natură, o bucată de cîmp, un luminiş de pădure, cîțiva copaci, vreun aspect surprins în mediul nostru obişnuit şi pe care îl vedem în toate zilele. Natura nu se mai recomandă aci prin calități excepționale şi reprezentative. Pictorii acestui tip nu mai caută natura frumoasă, subiectele excepționale. Chiar natura cea mai umilă şi chiar cea urîtă, vreo periferie de oraş sau vreo stradă cu mizere construcții, devine o temă bună pentru ei. Căci natura reprezentată aci nu mai este aceea care ne domină dintr-un plan al transcendenței, ci una care -se amestecă cu sufletul nostru, îl pătrunde şi îi este

imanentă. Despre astfel de peisaje a putut spune Amiel că sînt nişte „stări de suflet". Cernerea luminii printre frunzele copacilor într-o pînză de Corot, reflexele luminilor oraşului în asfaltul umezit de ploaie sau aglomeraţia indistinctă a unui bulevard parizian într-o pînză de Renoir, silueta oraşului văzut prin ceaţa serii ca într-una din pînzele de la Avignon ale lui Paul Signac sensibilizează oarecum poezia imanentă a existenţei. Natura nu mai este resimţită aci ca *obiect,* ca o realitate care se întinde de la limitele eului şi prezintă o rezistenţă faţă de el. Ea se rezolvă în senzaţiile eului şi se construieşte din ele. Renaşterea cucerise ideea unei naturi ca un ansamblu de fenomene conduse de legi necesare şi obiective, independente deci de variaţiile subiectivităţii umane. Obiectivitatea monumentală a unui peisaj de Poussin sau Rubens este echivalentul plastic al unei astfel de concepţii ştiinţifice a naturii. Modernii au subiectivizat însă ideea naturii făcînd din ea un conţinut al conştiinţei. Cu multă îndreptăţire a putut deci un cercetător ca R. Hamann să raporteze impresionismul modern la doctrina unui E. Mach, pentru care realitatea se rezolvă în senzaţii.[1] Uneori coordonarea peisajului cu subiectivitatea se face chiar prin regiuni mai profunde ale acesteia. Astfel un peisaj de Van Gogh, vreo stradă din Arles, cu solul surprins parcă într-o oscilaţie seismică fabuloasă, cu arborii încremeniţi într-o mişcare spasmodică, reţine în el imaginea unei experienţe sufleteşti dramatice. Este aci o coordonare a omului cu natura, o saturaţie a naturii cu valori morale, al cărui echivalent literar îl putem găsi într-acea descriere adeseori citată din *Madame Bovary* a lui Flaubert : *„Elle sortit. Les murs tremblaient, le plajond Vecrasait; et elle repassa par la longue allee en trebuchant contre les tas de jeuilles mortes qae le vent dispersait... Elle n'avait plus conscience d'elle-meme oue par le battement de ses arteres, qu'elle croyait entendre s'echapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds etait plus mou qu'une onde."* Sentimentul relaţiei omului cu natura se modifică în aceste cazuri pînă la o răsfrîngere cvasi-liminară a distanţei care îi desparte,

dar fără a obţine şi acea deplină identificare a lor, postulată de teoria simpatiei estetice, desigur pentru motivul că o contopire integrală, supriimînd conştiinţa relaţiei cu un obiect, ar stinge şi orice fenomen de conştiinţă. In adevăr, conştiinţa nu se menţine decît în forma permanentă a corelativităţii. Oricît de mare ar fi deci intimitatea omului cu aspectul natural în acest tip de peisaj, ei trebuie să-şi rămînă exteriori, şi anume opuşi din două lumi spaţiale deosebite.

în sfîrşit, alteori relaţia cu natura ia din nou forma unei separaţii radicale şi destul de considerabile, dar nu ca în cazul cînd omul priveşte din unghiul micimii lui măreţia naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăseşte pe sine în ea. Distanţa care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură. Atitudinea omului în faţa naturii moarte este aceea a unui observator atent şi curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici şi banale. Pictorul de naturi moarte va amesteca deci fără vreo ordine aparentă imaginea stofei şi a hîrtiei, a sticlei şi porţelanului sau a penelor păsării cu blana vînatului, a fructelor cu solzii peştelui, obţinînd din aceste alăturări o relevare mai sugestivă a calităţilor lor pitoreşti, de culoare, de lumină şi de tactilitate. Este în această aplecare curioasă asupra obiectelor mici şi banale, resimţite în frumuseţea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă şi vulgară, o trăsătură ascunsă de umor. Nu este deci de mirare că maeştrii genului s-au întîlnit adeseori în aceeaşi persoană cu pictorii omului de rînd, văzut din aceeaşi atitudine a unei observaţii superioare, dar plină de bunăvoinţă. în literatură, natura moartă intră cu realismul lui Balzac şi cu nesfîrşitele lui descripţii, despre care Taine spunea că întrunesc ştiinţa unui arheolog, a unui arhitect şi tapiţer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunţişuri, a_ unui comisar de licitaţii, a unui fiziolog şi a unui notar.[2] Cu această nesfîrşită erudiţie, dar mai cu seamă cu o putere neegalată de observaţie, din îndrumarea căreia pare a nu fi lipsit disciplina ştiinţelor naturale moderne, în şcoala căreia el a recunoscut de mai multe ori

a se fi format, ființa pitorească a lucrurilor a pătruns în literatură într-o proporție pentru care trecutul nu prezintă nici o analogie.

c) ELEATISM ŞI HERACLITISM ÎN ARTA

Am arătat într-unui din capitolele anterioare locul pe care îl ocupă ordonarea printre momentele constitutive ale artei. Prin acțiunea sa de a unifica datele experienței, arta se leagă cu ştiința. Ceea ce le separă este împrejurărea că pentru a obține icoana unui univers ordonat, ştiința nu reține din lucruri decît însuşirile lor generale, acelea care pot constitui noțiuni, pe cînd arta, manevrînd imagini, n-are nevoie să sacrifice caracterul individual şi sensibil al aparențelor. Dar cu toată această deosebire a materialului pe care îl folosesc, arta ca şi ştiința pot conferi realității organizări analoage. Amîndouă pot prezenta realitatea, fie în repaus, fie în mişcare, fie în unități statice, fie în curente dinamice, fie ca *ființă,* fie ca *devenire.* încă de la începuturile gîndirii europene, filozofii eleați pe de o parte, Heraclit pe de alta, au stabilit în mod exemplar cele două chipuri de răsfrîngere teoretică a lumii : ca o aşezare imobilă şi eternă sau ca o curgere indefinită. In mod general, ştiința antică a rămas călăuzită mai cu seamă de conceptul cosmosului eleatic şi contribuțiile ei de căpetenie veneau să distingă tipurile permanente ale realului, cadrele lui imobile. Imaginea cosmosului heraclitic a fost realizată mai bine de ştiința omului modern, cu înclinația lui de a considera devenirile şi de a stabili legile care le domină. Aceste două tipuri de răsfrîngere a lumii îşi au echivalentul lor în artă. După cum ordonarea realității în artă ia forma unor unități statice sau a unor deveniri, obținem alte două tipuri artistice.

Tipul eleatic al artei oferă unități substanțiale. O compoziție cum este *Şcoala din Atena* sau *Disputa sacramentului* ale lui Rafael întruchipează întreguri cu un sens deplin şi care nu au nevoie pentru a fi înțelese de vreo completare a imaginației privitorului. Ele există în ele însele şi pot fi concepute prin ele însele, întocmai

ca substanța lui Spinoza. înțelesul lor se istoveşte în limitele tabloului şi scena descrisă se distribuie simetric în jurul axei lui centrale. O astfel de unitate substanțială nu este dealtfel proprie numai aşa-numitelor arte spațiale. Artele reputate a se dezvolta în timp, cum este poezia, pot manifesta şi ele aceeaşi însuşire. O poezie lirică poate înfățişa în desfăşurarea ei un început, o culminare şi un final bine marcat. Dar cine, împreună cu Maiorescu, socoteşte a se afla aci în fața unei condiții nezguduite a oricărei poezii se înşală, fără îndoială. Norma gradației nu valorează în realitate decît pentru poezia de tip eleatic.[1] Tot astfel, în poezia dramatică, unitatea substanțială a înlănțuirii evenimentelor nu este o condiție decît pentru unul singur dintre tipurile ei. Numai în unele compoziții dramatice, cum sînt în general tragediile clasice, ni se înfățişează un eveniment complet, în aşa fel încît începutul şi sfîrşitul acțiunii să coincidă, de fapt, cu începutul şi sfîrşitul reprezentării ei. Puține evenimente anterioare sînt presupuse pentru înțelegerea *Fedrei* lui Racine sau a *Avarului* lui Moliere şi, îndeobşte, pentru mai toate compozițiile dramatice ale clasicismului. Poetul ni le înfățişează în scenele de „expoziție" sau în acea intervenție inițială de caracter epic a „prologului", foarte adeseori întrebuințat în clasicism. De aci înainte acțiunea se desfăşoară ca o serie istorică, în aşa fel încît interesul se istoveşte odată cu desfăşurarea ei completă.

Astfel se întîmpla în operele de artă de tip heraclitic. Am amintit şi altă dată *înălțarea la cer a Măriei* de Rubens, unde personajele din dreapta şi din stînga tabloului sînt tăiate deopotrivă de marginile lui. Este un chip de a ne sugera caracterul indefinit şi în permanentă desfăşurare al realității. Compoziția păstrează, fără îndoială, o unitate, dar nu una substanțială, ci accidentală. In limitele ei nu se epuizează o semnificație deplină. Ea nu este decît un fragment mai mult sau mai puțin întîmplător tăiat în țesătura realității, care se întinde înainte şi după scena înfățişată, într-o desfăşurare neistovită. în aceste împrejurări este uşor de înțeles de ce operele picturii aparținînd acestui tip vor

prezenta o caracteristică incoincidență între centrul tabloului şi centrul descrierii. După cum a arătat-o foarte limpede H. Wolfflin, mai totdeauna în pictura barocului, centrul compoziției este aşezat la dreapta sau la stînga axei centrale a tabloului, pentru a obține impresia asimetriei şi a mişcării.[2] Pentru a documenta această tendință, Wolfflin reproduce o interesantă copie în relief a *Disputei* lui Rafael, datînd din baroc, unde artistul a desenat una din jumătățile tabloului mai scurtă decît cealaltă, obținînd astfel o deplasare a centrului compoziției în acord cu tendințele vremii sale. Poezia prezintă şi ea uneori astfel de particularități. O bucată lirică nu trebuie să aibă în toate împrejurările un început şi un sfîrşit bine subliniat, un „cadru" inițial şi o „poantă" finală, după formula parnasiană. O poezie de Verlaine începe cu întrebarea sugestivă : *„Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?"* Iar un cunoscut cîntec al lui Eminescu termină cu săgetătoarea invocație interogativă : „Mai suna-vei dulce corn pentru mine vreodată ?" In ambele cazuri simțim lămurit că astfel de poezii nu reprezintă decît un decupaj într-un proces afectiv mai cuprinzător, întrebarea lui Verlaine ne introduce dintr-o dată într-o mişcare sufletească în desfăşurare. întrebarea lui Eminescu face să răsune un ecou mut după ce glasurile articulate ale poeziei au tăcut. Dar şi într-un caz şi în celălalt poezia există cu mult peste limitele ei aşa-zicînd concrete. In dramă se poate petrece acelaşi lucru. R. Lehmann, autorul unei cunoscute *Poetice,* a distins odată între „drame evolutive", al căror tip l-am descris mai sus, şi „drame rezolutorii", care pot fi bine subordonate tipului heraclitic al compoziției.[3] Dramele din acest din urmă tip nu reprezintă serii istorice complete, unități substanțiale. Esențialul acțiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încît drama reprezentată nu înfățişează decît soluțiile unor evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din antichitate, de *Oedip* al lui Sofocle, dar o mare aplicație modernă i-a dat în zilele noastre H. Ibsen. JVora, *Rosmersholm* sau *Strigoii* sînt deopotrivă etapele finale şi catastrofale ale unor întîmplări consumate în

momentul în care începe acțiunea scenică. Dar după cum există drame care încep înaintea reprezentării lor, sînt altele care continuă după ce ele se termină. Aşa sînt unele lucrări contemporane, ca, de pildă, *Pctquebot Tenacity* sau *Pelerinul* lui Ch. Vildrac. In toate aceste cazuri, fragmentul care ni se aduce înaintea ochilor ne sugerează, tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realități heraclitiene. In acelaşi fel se poate urmări în poezia dramatică incoincidență barocă a centrelor. După cum observă odată O. Walzel, în *Regele Lear* al lui Shakespeare, eroul evoluează pe scenă în prima parte a tragediei, în timp ce în a doua parte abia dacă ne este arătat fugitiv şi în cele din urmă. Compoziția *Regelui Lear* dobîndeşte în felul acesta o asimetrie caracteristică, o acumulare a accentelor principale într-una singură din jumătățile ariei ideale pe care o ocupă desfăşurarea tragediei. O împrejurare care îi îngăduie lui Walzel să compare structura *Regelui Lear* cu aceea a tabloului lui Guido Reni înfățişînd pe Magdalena, în Muzeul Capitolin din Roma, unde personajul principal este aşezat aproape în întregime în stînga diagonalei care traversează pînza de la stînga la dreapta şi de sus în jos.[4] în felul acesta, tragedia ca şi tabloul capătă o formă deschisă, părînd a se integra în devenirea neîntreruptă a cosmosului heraclitian. Evident, rămînînd deschisă, compoziția heraclitiană nu este mai puțin un microcosmos, ca orice operă de artă. Perfecțiunea motivărilor ei interne, unitatea ei desăvîrşită păstrează şi în operele de tip heraclitian caracterele recunoscute comune (III, 1) tuturor operelor de artă. Tipul heraclitian nu anulează deci prin însuşirile lui calitățile de structură ale oricărei opere de artă.

Distincția între tipul eleatic şi heraclitian primeşte o aplicație şi dacă luăm în considerare nu numai totalitatea compoziției, dar şi raportul în care stau feluritele ei elemente. Am arătat într-unui din paragrafele precedente, vorbind despre modalitatea izolării în reprezentarea omului în Renaştere, cum acesta se găseşte situat într-un plan coordonat şi la o distanță potrivită, dar deferentă, nu numai față de privitor, dar şi față de cele-

lalte. figuri cu care se găseşte întrunit în unitatea aceleiaşi compoziţii. Compoziţiile Renaşterii fac adeseori impresia unei acumulări de portrete. Un accent egal revine fiecăruia din ele. O pînză cum este *Sfînta Ceeilia* de Rafael, în Pinacoteca din Bologna, nu dă o importanţă mai mare şi nu caracterizează mai amănunţit personajul principal care intitulează tabloul, decît celelalte patru figuri care o înconjoară. Aşa se întîmpla şi într-o tragedie cum este *Torquato Tasso* sau *Iphigenia in Tautis:* ale lui Goethe.[5] Titlul acestor tragedii pare să ne indice pe Torquato sau pe Iphigenia drept personajele lor principale. Dar dezvoltarea acţiunii lor conferă un relief egal şi altor personaje : în *Torquato,* lui Alfons, Leonorei şi lui Antonio ; în *Iphigenia,* lui Thoas şi lui Oreste. Toate aceste personaje sînt figuri de primul plan, după cum în compoziţiile Renaşterii toate figurile sînt grupate în planurile mai superficiale ale tabloului. Wolfflin a arătat bine cum, în comparaţie cu pînzele Renaşterii, acelea ale barocului au o dimensiune adîncă mult mai mare. Multiplicitatea figurilor într-un tablou de Rubens face necesară o repartizare inegală a accentului importanţei printre ele şi o dispunere a lor în planuri din ce în ce mai adînci. Tot astfel, cum observă Walzel, într-o tragedie de Shakespeare sînt numeroase personajele secundare, şi perspectiva în care ele ne apar cu mult mai adîncă decît într-o tragedie de Racine sau Goethe. Adîncimea perspectivei implică însă o reprezentare a mişcării. Ceea ce se găseşte în profunzime cheamă mişcarea noastră de a-l atinge. Geniul limbii înregistrează bine această situaţie, cînd se spune că „adîncul ne absoarbe" şi „golul ne înghite". Adîncimea perspectivei este astfel în pictură şi în poezie încă un element al reprezentării cosmosului heraclitian.

în sfîrşit, chiar în redarea unei singure figuri sau a unui singur personaj se poate urmări reprezentarea staticului şi dinamicului. Statismul eleatic şi devenirea heraclitiană pot conforma şi aci plăsmuirea artistică. După cum a observat G. Simmel, un portret din Renaştere stă în afară de orice determinare temporală. El există numai în prezent. Şi cu toate că unul din personajele portretisticii Renaşterii este prin trăsăturile fizionomiei sale produsul unei vieţi care s-a dezvoltat, reprezentarea devenirii este exclusă din impresia pe care ele o provoacă, tot aşa cum „etapele unei calculaţii nu apar în rezultatul ei". „Ultima şi cea mai generală intenţie a portretelor italiene, scrie Simmel, este coordonarea 'cu metafizica Greciei clasice, după care înţelesul şi valoarea lucrurilor stă în *fiinţa* lor, în esenţialitatea lor bine conturată, aşa cum conceptul o exprimă. Devenirea fluctuantă, schimbarea istorică a formelor, evoluţiile fără împliniri definitive, toate acestea se opuneau felului grecesc orientat către formele bine închegate."[6] Dar acesta este, printre altele, cazul portretisticii lui Rembrandt, care arată o preferinţă chipurilor de bătrîni tocmai pentru prilejul pe care ele **îl** oferă de a face sensibil procesul vieţii, actul scurgerii ei. De asemeni, în plastica modernă, portretele lui Rodin, prin fluenţa generală a formelor, prin vibraţia şi unduirea suprafeţelor, îi par lui Simmel a sta „sub semnul heraclitismului modern".[7] Deosebirea acestor tipuri poate fi urmărită şi în literatură. Un personaj al lui Racine, deşi evoluează în cursul dramei, se constituie pînă la urmă într-un caracter unitar şi stabil, susceptibil de a **fi** gîndit prin subsumare faţă de unul sau altul din conceptele morale. Andromaca devine astfel simbolul fidelităţii conjugale ; Fedra al pasiunii criminale ; Berenice al iubirii sacrificate etc. Prin soliditatea lor intimă nezguduită, astfel de caractere par sustrase devenirii : adevărate reflexe ale cosmosului eleatic. Cu totul altfel stau lucrurile cil personajele unui Dostoievski sau Proust, unde **mulţimea** trăsăturilor contradictorii din care sînt alcătuite dău impresia unor „volume gazoase variind dintr-o clipă în alta cu o versatilitate meteorologică"[8]. Poate nimeni mai mult ca Proust n-a dezvoltat tipul heraclitian în descrierea literară a omului, prin sublinierea atît de evidentă **a** imposibilităţii în care se află de a se cuprinde în unitatea lui funciară şi permanentă, afară de rarele clipe ale amintirii dezinteresate. Heraclitismul şi eleatismul stau astfel la temelia unor numeroase forme artistice. Dar acţiunea lor poate fi urmărită încă mai departe.

d) VIZIUNEA PLASTICA ŞI PITOREASCA ÎN ARTA

Acţiunea de clarificare pe care o exercită opera de artă asupra lucrărilor date în experienţa noastră poate scoate în evidenţă felul lor durabil sau fugitiv, ceea ce ele *sînt* sau chipul cum ele *apar.* Este adevărat că, în consideraţii anterioare, am stabilit că reprezentările artei reţin din lucruri aparenţa, fenomenul, nu conceptul sau substanţa lor. Există însă o aparenţă mai mult sau mai puţin statornică a lucrurilor şi una momentană şi trecătoare. Iată însă că lucrurile *sînt* pentru tact şi *apar* pentru vizualitate. Cînd printr-o împăienjenire a privirilor obţinem despre lucruri o imagine neverosimilă, întindem mina şi căutăm a le cuprinde, încercînd să corectăm prin tactilitate aparenţa lor înşelătoare. Conştiinţa afirmă odată cu aceasta că în tact stă izvorul ştiinţei noastre despre ceea ce sînt lucrurile, pe cînd din vizualitate decurg toate înşelăciunile noastre cu privire la ele. Este evident că în practica adultului, rareori se recurge la tactilitate pentru a obţine chipul statornic şi mai real al lucrurilor. Investigaţiile tactilităţii au încetat odată cu prima copilărie, cînd forma adevărată şi durabilă a universului apropiat a fost stabilită pentru fiecare i»divid în parte. De atunci, tactilitatea n-a mai intrat în compunerea imaginilor noastre decît prin asociaţie cu datele vizualităţii. Cîştigurile copilăriei sînt totdeauna gata a se contopi cu experienţele ochiului pentru a precipita figura permanentă a realului. Aşa se întîmpla de cele mai multe ori în experienţa practică. Reprezentările artei au într-acestea facultatea de a disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual, pentru a sublinia mai energic unul din aceste două elemente, odată cu eliminarea mai mult sau mai puţin completă a celuilalt. După cum lucrarea de clarificare în artele care întreţin un raport cu formele reale adoptă unul sau altul din cele două procedee amintite, obţinem tipul *viziunii plastice* sau al *viziunii pitoreşti.*

Evident că motivul alegerii între plastic şi pitoresc se găseşte într-un anumit sentiment al lucrurilor. Intr-un caz lucrurile apar în izolarea lor unele faţă de altele, în celălalt în dependenţa lor continuă. Intr-un caz lumea ne apare ca un cîmp de entităţi autonome, în celălalt ca o curgere neîncetată. Tactul este în adevăr discontinuu. Punctele alăturate care se oferă tactului îşi rămîn exterioare. Două senzaţii tactile se pot compune, fără să fuzioneze. Tactul rămîne deci un simţ analitic. Văzul este însă un simţ mult mai sintetic, deşi nu în măsura auzului. In tot cazul, vizualitatea poate îmbrăţişa suprafeţe mai vaste decît poate face tactilitatea, care progresează din punct în punct. Ea poate face apoi să se contopească două culori care impresionează pe rînd retina, obţinînd o culoare nouă. Facultatea retinei de a reţine imaginile consecutive face din ea un laborator în care se amestecă lucrurile care în afara eului îşi rămîn exterioare. Din toate aceste motive, tactilitatea este un material mai potrivit pentru evocarea lucrurilor ca entităţi autonome şi imobile, pe cînd vizualitatea şi cu atît mai mult audiţia rămîn mai apte pentru vrăjirea interdependenţei şi fluenţei lor. Eleatismul şi heraclitismul determină astfel şi modalităţile clarificării.

Numele pe care-1 dăm acestor două tipuri ne duc cu gîndul la plastica sculpturală pe de o parte, la pictură pe de alta. Există în adevăr o sculptură plastică şi o pictură pitorească. Dar există şi o sculptură pitorească şi o pictură plastică. Dacă asemănăm între ele o statuie greacă cu una de Bernini sau cu una de Rodin, observăm cu uşurinţă că plasticul nu este legat de firea sculpturii printr-o relaţiune indispensabilă. Intr-un caz avem figuri bine delimitate, saturate de valori tactile ; în celălalt, figuri care prin jocul uneori furtunatic al liniilor lor, prin modelajul minuţios al suprafeţelor există mai cu seamă pentru ochi. Aparenţele par aci că se întrepătrund şi se mişcă, duse ca de un repede val, încît asociaţiile tactului devin inoperante pentru cuprinderea lor. Funcţiunile văzului rămîn singure în acţiune cu privire la ele. Un teoretician al artelor plastice, care era şi un remarcabil artist, sculptorul Adolf Hildebrand, a afirmat odată că toată tehnica sculpturii stă în transformarea unei imagini tactile într-o imagine optică, a unei *imagini apropiate* într-o *imagine distantă.*[1] Este evident însă că teoria lui Hildebrand se potriveşte numai pentru sculptura barocă sau impresionistă, pentru tipul pitoresc al

sculpturii. Dimpotrivă, în sculptura plastică a antichității şi Renaşterii, apoi în sculptura modernă a unui Bourdelle sau Maillol, figurile bine delimitate, suprafețele mari şi simple, formele masive şi statice fac să intre în joc numeroase reprezentări tactile.

Aceleaşi lucruri se pot afirma pentru pictură. Am spus că există o pictură plastică şi una pitorească. Un Ingres resimte lucrurile mai cu seamă în conturul lor ; un Delacroix mai bine în suprafața lor colorată. Nu putem totuşi reduce paralelismul dintre tipul plastic şi pitoresc în pictură la contrastul dintre desen şi culoare. Căci, după cum au arătat analizele ingenioase ale unui Wolfflin, desenul şi coloristica pot intra şi ele sub categoria unuia din cele două tipuri, numite de el *linear* şi *pictural.* Comparația unui desen de Diirer cu unul de Rembrandt scoate în evidență calitatea de siluetă a primului şi de aparență luminoasă răsărind din umbră al celui de al doilea.[2] Tot astfel, într-o pictură a Renaşterii, obiectele colorate sînt înfățişate prin ceea ce se numeşte *tonul* lor *ZocaZ,* calitatea lor coloristica permanentă. Altfel stau lucrurile în impresionism, unde se pictează mai mult decît culoarea lucrurilor, ca un atribut statornic al lor, reflexul pe care ele îl primesc de la mediul lor, de la obiectele care le stau în preajmă sau de la focarul luminos care le îmbăiază deopotrivă. Prin culorile lor locale, obiectele există ca nişte entități izolate unele de altele şi autonome ; prin reflexul care le colorează, ele se leagă cu toate celelalte obiecte apropiate într-o unitate mai mult sau mai puțin nediferențiată şi continuă.

Deşi tipul plastic şi pitoresc sînt dobîndite în studiul artelor figurative, ele îşi găsesc o aplicare şi în cîmpul artelor care nu întrețin nici un raport cu formele reale, cum este arhitectura. Ba chiar abia aci, după cum observă Wolfflin, deşi arhitectura nu poate deveni în acelaşi grad ca pictura o artă a aparenței, plasticul şi pitorescul capătă valoarea unor concepte decorative pure.[3] Ce se poate numi plastic şi pitoresc în arhitectură, ne-o luminează apropierea dintre un templu grec şi o catedrală gotică, între un palat al Renaşterii şi unul din baroc. Preponderența plinurilor asupra golurilor în primul caz şi a golurilor asupra plinurilor în cel de al doilea, solicită mai mult reprezentări tactile sau senzații optice. De asemeni, suprafețele simple şi formele bine izolate ale unei arhitecturi din Renaştere pun în mişcare imaginația tactilă ; pe cînd ornamentația bogată a unei fațade baroce, caracterul ei vibrant şi oarecum confuz îi dă mai degrabă însuşirea unor imagini vizuale.

Analizele literare au distins de multă vreme tipul plastic şi pitoresc în poezie, fireşte prin ceea ce este în ea evocare a universului sensibil. „Sînt un om pentru care lumea exterioară există", declară odată Theophile Gautier. Aptitudinea de a evoca universul exterior în particularitățile caracterului lui senzorial era destul de slab dezvoltată înainte de romantism. Dar îndată ce această aptitudine s-a trezit, pecetluind asociația atît de caracteristică veacului al X1X-lea între poezie şi artele plastice, lirismul a putut fi cînd plastic, cînd pitoresc. In renumita lucrare pe care a consacrat-o evoluției lirice franceze în secolul precedent, F. Brunetiere a avut ocazia să observe adeseori această deosebire. Astfel, dacă în sonetele lui Heredia laudă el mai mult darul coloristic, în poeziile lui Leconte de Lisle trebuie să admire mai cu seamă energia formei plastice. Ba chiar, în legătură cu acesta, surprinde Brunetiere legătura dintre viziunea plastică şi o înțelegere a universului opusă heraclitismului. „Totul se schimbă odată în lume, scrie Brunetiere, şi chiar noi înşine dintr-un moment în altul. Nici chiar sub văpaia soarelui de amiazi, acelaşi peisaj nu rămîne deopotrivă cu ce fusese ieri. Dar odată cu fizionomia modelului şi dispoziția pictorului se schimbă dintr-o zi în alta. Dacă, după cum spune filozoful, nu ne cufundăm niciodată în acelaşi fluviu, putem afirma că nu deschidem niciodată aceeaşi ochi asupra aceluiaşi spectacol. Funcțiunea formei este tocmai de a cuprinde, fixa şi imobiliza ceea ce aud că se numeşte uneori «fluența» lucrurilor."[4] Viziunea plastică în poezie se aşază deci la un pol opus intuiției curgătorului, a disparentului, a clarobscurului, a stărilor de suflet imprecise şi ambigue. Pentru redarea acestor laturi ale realului, poezia renunță chiar la reprezentările vizuale, optînd pentru mijloacele muzicii. Afirmația repetată mereu de la simbolişti, că elementul cel

mai propriu al lirismului este muzicalitatea, are o valabilitate mărginită în cadrul unui tip anumit, cu care acela pitoresc se întruneşte sub unitatea aceluiaşi mod de a resimţi lumea : drept un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice.

e) **IDEALISM ŞI REALISM**

Am arătat în paragraful consacrat procesului de idealizare că arta ridică reprezentarea la forma ei necesară. Ceea ce este cu totul accidental şi irevelant cade din reprezentările artei, care nu reţine decît ceea ce este esenţial şi se înlănţuie într-o icoană necesară. Această stare de lucruri a prilejuit comparaţia pe care o instituie Aristotel între istorie şi poezie, împreună cu preţuirea superioară acordată celei din urmă. Faptul că arta elimină accidentalul şi reţine necesarul a făcut pe mulţi esteticieni să se oprească în faţa formulei artei ca reprezentare a *tipicului.* Estetica *tipicului* sau a *generalului-omenesc* este una dintre cele mai deseori reprezentate în istoria ştiinţei noastre. Consideraţiile finale din paragraful amintit arătau însă că în artele care întreţin o relaţie cu formele şi întocmirile naturii, tipicul intră numai ca o condiţie liminară a plăsmuirii artistice. Restrîngînd analiza noastră la reprezentarea fizică sau morală a omului, trebuie spus că însuşirea generală de om, adică atributele cu totul statornice ale morfologiei şi ale structurii lui sufleteşti, intră în compoziţia imaginii lui artistice numai ca un cadru, în care sînt coordonate aspecte şi înfăţişări ale unui fel mai mult sau mai puţin particular de a fi. Cine contemplă o astfel de imagine nici nu înregistrează dealtfel ceea ce este numai *general-omenesc* în ea. Numai lipsa acestor însuşiri generale devine sensibilă conştiinţei, ca, de pildă, în acele caricaturi care stilizează un anumit tip omenesc după asemănarea lui cu un animal. Dar ceea ce se obţine pe această cale este tot un fel particular de a fi al omului, şi anume vreuna din laturile lui bestiale. Bestialitatea omului nu este deopotrivă cu aceea a animalului. Un alt accent de valoare este legat de una sau alta din aceste înfăţişări.

Apoi, bestialitatea în animal este generală şi tipică, pe cînd în om ea este individuală şi caracteristică. Astfel, apropierea în reprezentarea omului de tipicul general al altei speţe nu face decît să accentueze ceea ce poate fi particular şi caracteristic în el.

Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atît de particulară încît să coincidă cu a unui singur ins. După cum simplificarea acestei imagini pînă la nivelul tipicului şi generalului ar transforma-o în una din acele „imagini generice" despre care vorbeşte Ribot[1] şi care sînt echivalentul psihologic şi imaginativ al noţiunii logice, răpindu-i odată cu aceasta orice valoare artistică ; tot astfel specializarea imaginii pînă la cuprinsul particular al unei individualităţi singulare ar transforma-o într-o copie fotografică şi ar vrea, din punct de vedere artistic, acelaşi efect. Intre idealitatea imaginii generice şi realismul imaginii fotografice, procesul idealizării prin artă reuşeşte să menţină o poziţie intermediară specifică. Reprezentările operei de artă sînt, în acelaşi timp, tipice şi individuale. Tipismul artei este acela al unei categorii mai particulare. Căci o individualitate aparţine nu numai speţei sale, dar şi unei clase mai mult sau mai puţin restrînse sau largi pe care imaginile artei reuşesc s-o reprezinte. Se povesteşte despre Galileu că, privind oscilaţiile unui candelabru, a intuit în ele legile pendulului. Goethe numea *„apercu"* facultatea intuiţiei intelectuale capabile să recunoască tipicul şi generalul în particular.[2] Printr-o însuşire deopotrivă a spiritului, artistul poate să reactiveze, într-o imagine individuală, tipul căruia îi aparţine. Dar acest tip nu este niciodată numai acel al speţei, dar şi al unei clase mai speciale din cuprinsul ei. După cum sfera acestei clase este mai mărginită sau mai întinsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinări, operele artei aparţin tipului *idealist* sau *realist.*

Tipul idealist al artei reactivează în imaginile individuale numai apartenenţa la clasele lui mai largi, la acelea care au un număr mai mic de determinări. O statuie greacă din perioada clasică reprezintă îndeobşte pe efebul de rasă albă mediteraneană. Tragedia grecească şi aceea dezvoltată în cadrul clasicismului francez înfăţi-

şează un om reprezentativ pentru cultura morală a Occidentului. Dezvoltarea mai nouă a artelor a specializat într-acestea tipul artistic, restrîngînd sfera lui. Rînd pe rînd, intră în artele plastice şi în literatură determinări ţinînd de timp şi de loc, epocalul şi naţionalul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepţia de viaţă. Istorismul, exotismul, sociologismul sînt categorii apărute odată cu progresul realismului în artă. Interesul artistic pe care îl manifesta un Zola, de pildă, pentru feluritele tipuri profesionale ale omului modern, pentru particularităţile mediului şi pentru tarele lui, ar fi fost imposibil cîtă vreme domina o concepţie idealistă a artei. Unui Zola, chiar realismul romancierilor francezi din generaţia înaintaşă i se părea insuficient. „Realismul de la 1856, scrie el, era exclusiv burghez. Prin teoriile şi operele sale el nu ieşea dintr-un anumit cerc limitat. Ii lipsea o anumită lărgime necesară."[3] Dar ceea ce se afirmă pentru literatură, poate fi repetat şi pentru artele plastice. Pietatea calvinistă a lui Rembrandt a .fost bine pusă în lumină de Simmel. Exotismul şi istorismul nu sînt numai ale lui Walter Scott şi Hugo, dar şi ale unui Charles Gros, Delacroix şi Fromentin. Determinări sociale apar încă din gravurile lui Calot şi pînzele lui Chardin, apoi în desenele lui Daumier şi în pînzele lui Millet. S-a vorbit de asemeni mult cu privire la democratismul lui Courbet, despre care se ştie cît de mult a stat sub influenţa teoriilor sociale ale lui Proudhon. Deopotrivă cu atîţi dintre contemporanii săi realişti, el nu pictează numai pe omul poporului său, dar şi pe muncitorul timpului. Muncitorului pămîntului i se asociază în generaţia următoare muncitorul industrial. Meunier îl face să intre în sculptură şi gravurile lui Maaserel dau expresie lumii lui de simboluri, suferinţelor şi revoltelor lui. Imaginile naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism şi realism. Peisajele lui Poussin-sau Rubens nu sînt niciodată localizate. Ele au ceva din măreţia şi generalitatea unui caracter tragic. Impresioniştii, care dau replica peisagistă a reprezentării realiste a omului, se ataşează însă de farmecul special al colţului lor familiar de natură, de bucata de pămînt pe care s-au născut sau au trăit, făcînd renumite împrejurimile Parisului, ca un Claude Monet, cîmpiile din Ile-de-France, ca un Pissaro, malurile Senei sau ale rîului Loing, ca un Sisley, orizonturile munteneşti, ca un Grigorescu etc.

Faptul de a reţine în viziunea artistică aspectele mai generale ale lucrurilor sau determinările lor mai particulare, de a face sensibilă în ele apartenenţa lor la un tip mai larg sau mai restrîns, atîrnă de o tendinţă mai profundă a spiritului, de tendinţa lui eteronomică. Sînt spirite care se conduc după principii şi altele după fapte. In ştiinţă, deosebirea aceasta ia forma opoziţiei dintre raţionalişti şi empirişti. In morală, acelaşi contact opune pe dogmatici scepticilor. Pe aceleaşi baze, metafizica obţine antagonismul dintre monişti şi pluralişti. Grupînd aceste felurite puncte de vedere, un filozof ca W. James a putut construi paralelismul dintre tipul „delicatului", şi al „barbarului".[4] Delicatul este raţionalist, intelectualist şi idealist, monist şi dogmatic. Barbarul este empirist, senzualist şi materialist, pluralist şi sceptic. Pentru unul lumea se rezolvă în „totalităţi" şi în „universale", şi în interpretarea lumii accentul cade pe unitatea lucrurilor. Pentru celălalt, lumea se despică în pluralitatea faptelor şi se integrează din însumarea lor. „Această deosebire a temperamentelor, scrie James, s-a valorificat totdeauna în domeniul literaturii şi al artei, al politicii şi al moravurilor, deopotrivă ca în acela al filozofiei. Cînd este vorba, de pildă, de moravuri, întîlnim de o parte pe oamenii foarte manieraţi, pe de alta pe acei mai liberi în purtările lor. In politică, pe autoritari şi pe anarhişti. în literatură, pe purişti, împreună cu acei îndrăgiţi de stilul academic şi pe realişti. In artă, pe clasici şi pe romantici." Idealismul şi realismul sînt astfel două atitudini generale ale spiritului, din care se dezvoltă consecinţe numeroase, printre care şi cele artistice. Nu este deci deloc de mirare dacă, în structura anumitor epoci de cultură, idealismul şi realismul artistic ne apar asociate cu formele lor corespunzătoare în morală, filozofie şi ştiinţă. Idealismul clasicilor s-a însoţit totdeauna cu metafizica dogmatică şi cu rigorismul moral. Realismul s-a manifestat însă în cortegiul empirismului şi în curentul de critică a vechilor instituţii şi moravuri. Contemporaneitatea lui Corneille cu Des-

cartes, a lui Zola cu Darwin şi Marx nu este întâmplătoare. Viziunea dogmatică a lumii, construită din principii raţionale, răspunde caracterului eroului tragic, raţionalizat în jurul unei trăsături unice. Empirismul ştiinţelor moderne inculcă şi poetului epic contemporan metoda observaţiei, ancheta, acumularea de „documente omeneşti", vestitele „carnete" ale naturaliştilor. De la romanul clasic al d-nei de Lafayette la acela al lui Zola, poate fi urmărită apoi şi o anumită evoluţie morală. La sfîrşitul acestei evoluţii, omul raţional, tare prin principiile sale, prin conduita sa fermă şi consecventă, este înlocuit cu cel instinctiv, caracterul inteligibil cu cel empiric. Idealismul clasic este şi mai tîrziu aliatul formelor etice şi politice ale vechiului regim, în timp ce realismul apare mai degrabă în constelaţia revoluţiei sociale. Toate acestea sînt conexiuni sugestive, menite să probeze realitatea forţelor eteronomice din care se dezvoltă tipurile artistice ale idealismului şi realismului.

f) COORDONAREA TIPURILOR

Nevoile analizei ne-au adus să distingem tipurile artistice din punctul de vedere al unuia sau altuia din feluritele momente constitutive ale operei de artă. Tipurile izolării, ale ordonării, clarificării şi idealizării nu trăiesc însă o existenţă separată. Opera de artă este o unitate şi feluritele ei moduri de a se constitui în raport cu cele patru momente amintite pot să se coordoneze în realitate. Este, în adevăr, evident că în artele plastice, în pictură, de pildă, izolarea în spaţiul transcendent al sfîntului bizantin atrage după sine reprezentarea lui imobilă, o accentuare puternică a conturului, tonuri locale, compoziţie simetrică, articulată în unităţi bine distincte şi în genere o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, izolarea într-un plan inferior, aşa cum se întîmpla atît de des în naturalismul flamand, atrage după sine reprezentarea mişcării şi o caracterizare realistă a personajelor. în ceea ce priveşte reprezentarea naturii, peisajul transcendent al unui Poussin este plastic şi idealist ; pe cînd peisajul imanent, peisajul stare-de-suflet al impresioniştilor este realist şi pitoresc, înlocuieşte tonurile locale cu acelea pe care le modifică lumina zilei şi înconjurimea şi sugerează fluenţa realului, felul cum feluritele lui aspecte se continuă şi trec unele în altele. Solidaritatea tipurilor este uneori de o fermitate care face dificilă distincţia lor sistematică. Această stare de lucruri explică faptul că în caracterizarea feluritelor tipuri de mai sus a trebuit să folosim uneori elemente împrumutate altor tipuri înrudite. Dar cu toate că există o atracţie între feluritele tipuri stabilite, aceasta nu conţine nimic absolut şi riguros în sine. Reprezentarea mişcării în pictura flamandă se asociază cu tipul plastic al coloraţiei prin tonuri locale. Viziunea pitorească a lui Rodin se îmbină cu o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, viziunea plastică a unui Donatello, în capetele lui florentine, se îmbină cu o caracterizare realistă. Nu este exclus, aşadar, ca tipurile cîştigate din punctul de vedere al momentelor constitutive ale artei să se asocieze în modurile cele mai variate. Dezvoltarea viitoare a artei poate aduce chiar îmbinări pentru care istoria ei pînă în prezent nu poate oferi nici un exemplu. Din această pricină, stabilirea tipurilor artistice, aşa cum a fost încercată în paginile precedente, ni s-a părut mai nimerită. Căci ea a înfăţişat în libertate feluritele elemente ale unor sinteze tipice, pe care sistemul esteticii nu are posibilitatea să le prevadă şi să le mărginească.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrşită a operelor date în experienţa artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularităţile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparţinînd unor artişti sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiaşi tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparţine nu numai pictura Renaşterii şi mozaicurile bizantine, dar şi tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleaşi particularităţi ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiaşi clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puţine sau chiar un singur exemplu, menţinîndu-se însă totdeauna subînţeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experienţă artistică, introducîndu-se unitate şi sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrşită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că, odată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămîne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată şi în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebuie căutat într-o tendinţă extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularităţi structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. In acest înţeles, L. Blaga are dreptate să spună : „Stilul reprezintă nişte valori extraestetice pătrunse în estetic"[1]. Dar cu toate aceste apropieri dintre tip şi stil, deosebirea dintre ele nu este mai puţin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o naţiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german şi de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noţiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincţiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularităţile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptăţesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparţine, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei[2], în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură şi arhitectură din epoca imediat următoare Renaşterii, dar şi modalităţi artistice epocal diferite, cum ar fi, de pildă, goticul flamboyant etc. Confuzia dintre stil şi tip provine

adeseori din faptul că amîndouă sînt asociate cu aceleaşi atribute. Se vorbeşte astfel de stilul şi de tipul baroc, deşi aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noţiune pur sistematică. Stilul este o noţiune în acelaşi timp sistematică şi istorică. Raportîndu-ne la diferenţierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este produsul unei operaţii de generalizare, pe cînd stilul al unei lucrări în acelaşi timp de generalizare şi de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noţiune mixtă, în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere nu după raportul lor de succesiune, aşa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrînd o noţiune în acelaşi timp generală şi unică.

Vom defini stilul : unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea şi originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate şi neasimilabile, confuzia şi anarhia. In acest înţeles putea Nietzsche să extindă noţiunea de stil de la întrebuinţarea ei artistică asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influenţe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei.[3] Lipsită de stil este şi unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbeşte o individualitate originală animatoare. *„Le style c'est l'homme",* spunea Buffon, şi ar fi putut adăuga că este naţiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparţine. Prezenţa şi influenţa acestor centre, acţiunea lor spirituală şi unificatoare o constatăm şi preţuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice şi profunde, atunci înregistrăm şi dezaprobăm *maniera.* Sînt individualităţi manierate, poeţi şi artişti preţioşi din toate timpurile, dar şi epoci şi culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat

de atîtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce disocierea şi dezacordul dintre originalitatea artistului individual şi a naţiunii, epocii sau culturii care îl înglobează. Sînt astfel manieraţi artiştii academici, care menţin norma unei inspiraţii clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creştini care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni care compun în formele poeziei persane din veacul al XlII-lea şi al XlV-lea, afectînd stilul lui Hafiiz şi Saadi, poeţi franţuziţi în mai toate literaturile naţionale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită şi întărită de aceea a mediului local şi a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzi decît pe ale lor. Manieraţi, lipsiţi de adevărată originalitate, sînt deci şi artiştii care cedează uşor gustului timpului şi orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat şi precis întregeşte adevăratul stil.

b) ARTELE ŞI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete şi particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor şi stilurilor, dar şi în acela al artelor. Poezia şi mimica, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura şi pictura sînt noţiuni cîştigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experienţa artistică. Nimeni nu are de-a face în contemplaţie cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr-un act de mediaţiune al spiritului le atribui uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sînt deci construcţii teoretice ale spiritului, rezultatul unei operaţii de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificaţii au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi şi mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obţine conceptul

artelor şi le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sînt cuvîntul sau sunetul) sau stabile (cum sînt masa, linia, volumul sau culoarea). In acord cu acest criteriu, artele sînt succesive (poezia, muzica) sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăţi psihologice, deoarece orice operă de artă întrucît este contemplată aparţine ordinii temporale şi este, prin urmare, succesivă. Pe de altă parte, orice operă, întrucît la sfîrşitul contemplaţiei se recompune într-un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăţi psihologice, clasificarea lui Lessing este insuficientă şi din punctul de vedere al particularităţilor de structură ale feluritelor arte. Căci dacă, de pildă, pictura, împreună cu desenul, cu sculptura şi cu arhitectura au comun folosinţa mijloacelor spaţiale, ea împarte cu muzica însuşirea de a dezvolta un anumit element al expresiei, şi anume tonalitatea sau modulaţia ei, şi aparţine prin această trăsătură unei alte clase în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întîi ideea de a propune o clasificare a artelor, după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere şi a face din aceste elemente factorul integrant al feluritelor clase artistice.[1] într-o expresie completă se pot distinge, în adevăr, conţinutul intelectual transmis prin *cuvînt, gestul* spaţial care îl însoţeşte şi figurează şi *tonalitatea* sau *modulaţia* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvîntului sînt pentru Kant poezia şi elocinţa. în grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura, ca artă a desenului, arta grădinilor şi decoraţia de toate categoriile. Printre artele tonalităţii trebuie, în fine, distinsă muzica şi pictura ca artă a coloritului. Oricît de interesantă ar fi clasificarea lui Kant prin ideile pe care le trezeşte despre constituţia intimă a artelor şi printr-o regrupare a lor, care pune în lumină afinităţi mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăţi. în adevăr, după cum observă Dessoir, artele mai pot fi integrate şi clasificate după cum întreţin raporturi cu formele reale şi provoacă asociaţii

determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfăţişează forme ireale şi provoacă asociaţii nedeterminate (arhitectura, muzica).[2] Astfel, pictura, care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeaşi clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica şi poezia ; în timp ce arhitectura, care se întrunea cu plastica şi desenul, se regăseşte acum alături de muzică. Dealtfel, Dessoir rămîne pînă la urmă sceptic faţă de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii şi sculpturii nu se asociază, prin elementul compoziţional al operei, în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit şi noi în paginile consacrate ordonării în artă ? Oare poezia prin metrică şi rimă nu aparţine artelor cu forme ireale ? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură şi pictură ? Nu există arhitectură în muzică ? Nu există arhitectură şi muzică în poezie ?[3] întrebările s-ar putea înmulţi pentru a scoate mai bine în evidenţă caracterul instabil şi fluent al claselor de arte. Wolfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită pînă acum, a arătat bine în ce constă picturalizarea sculpturii şi arhitecturii în trecerea de la Renaştere la baroc. Dimpotrivă, odată cu arta clasicizantă a lui David şi a şcolii sale, se poate vorbi de o scuipturalizare a picturii. Toate observaţiile de pînă acum ne dovedesc că sintezele teoretice în aşa-numitele acte rămîn totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucît marchează unele particularităţi structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin înseşi revizuirile succesive pe care le reclamă şi care adîncesc necontenit lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atîta greutate despărţi radical, dacă în realitate ele se ating prin atîtea puncte şi fuzionează necontenit unele cu altele, se înţelege cît de firească, dar şi cît de puţin nouă, este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a părut totuşi ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger.[4] O idee care mai tîrziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociaţia dintre poezia dramatică, muzică şi dans este străveche. De asemeni, aceea dintre poezie

şi cînt. Vechea poezie a rapsozilor antici şi a trubadurilor medievali nici nu trăia decît în această asociaţie. De asemeni, arhitectul, sculptorul şi pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic şi în Renaştere. Izolate din complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului şi a pictorului nu şi-au cîştigat decît mult mai tîrziu o relativă independenţă. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statuia zeului sau zeiţei, un „înveliş pentru simulacrul divin", spune E. Boutmy[5]. Pictura şi sculptura romanică şi gotică sînt totdeauna gîndite în raport cu o suprafaţă a construcţiei care trebuie accentuată sau cu un volum care trebuie împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. în Renaştere încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum sînt loggiile lui Rafael sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixtină etc, sînt gîndite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în această epocă, magnificenţa principilor şi a cardinalilor, apoi a marilor burghezi, solicită dezvoltarea portretului, care vine să ocupe un zid al unei locuinţe particulare şi de data aceasta fără vechea solidaritate cu ideea arhitecturală. Dezvoltarea burgheziei în nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adînceşte acea separare a artelor, care a făcut, mai în urmă, problematică şi nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gînd menit să integreze manifestările ei parţiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebuie întreprinsă în aşa fel încît să recompună, în adevăr, un efect de totalitate. Unificarea artelor trebuie deci distinsă de acumularea lor, aşa cum se întîmpla de atîtea ori în regia modernă, care perpetuează o idee wagneriană rău înţeleasă. O reprezentaţie de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic şi puţină muzică şi costume frumoase şi decoruri pitoreşti, trădează adeseori intenţia filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilităţii lui şi de a aglomera ornamentele după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit şi mai bogat este şi mai frumos. Este firesc

atunci ca faţă de această aglomerare de elemente neînsumate *, lipsită de unitate şi de stil, să preferăm manifestările mai demne ale aşa-numitelor arte izolate, adică ale acelora care dezvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic

c) GENURILE ARTISTICE

încercarea de a stăpîni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în aşa-numitele *genuri artistice.* Genurile artistice presupun însă ca nişte cadre constituite artele, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor şi, prin urmare, peste limitele esteticii generale, căreia îi este consacrată exclusiv lucrarea de faţă. Dacă totuşi ne oprim acum în faţa genurilor artistice, este din pricina faptului că odată cu prilejul lor se evidenţiază încă o dată anumite momente sistematice din constituţia artei. Genurile artistice sînt, în adevăr, noţiuni teoretice rezultate din conjugarea noţiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere : material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eterdnomică şi unitatea estetică sînt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acţiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Aşa, de pildă, poezia nu foloseşte decît un singur material, cuvîntul, şi, prin urmare, din acest punct de vedere, ea nu cunoaşte nici o articulaţie interioară a regiunii ei. în schimb, sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pămîntul, porţelanul etc, diversificîndu-se în consecinţă în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc. De asemeni, există un gen al picturii în ulei, acuarelă, pastel, frescă, tempera etc. Cunoaştem apoi genul muzicii de coarde şi de suflători, al muzicii cîntate etc. în acord cu valoarea eteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială etc, tot atîtea genuri care pot reveni cu unele excepţii şi în domeniul sculpturii sau al picturii, ca, de

*** In ediţia a III-a : neînsemnate. Corctat după ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).**

pildă, monumentul eroic, sau civic statueta şi portretul, pictura istorică şi religioasă etc. Tot astfel, după valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaşte genul vilei şi al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării etc. Muzica distinge apoi între marş, lied, oratoriu ş.a.m.d. O deosebită importanţă prezintă diferenţierea în genuri după felurile unificării estetice, active în cadrul diverselor arte. Astfel, muzica unifică, fie prin revenirea aceluiaşi refren, între care se intercalează cîte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiaşi sistem de fraze (antifonia), fie prin repetarea aceluiaşi sistem de fraze, urmat de unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări şi combinări ale acestor modalităţi elementare, pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic şi dramatic reprezintă şi ele în poezie moduri felurite ale unificării, în cadrul concis al afectului personal, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acţiunii dramatice. Dar liricul, epicul şi dramaticul reprezintă în poezie şi modalităţi ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realităţii. Intuiţia lirică a lumii o răsfrînge ca stare de suflet, pe cînd cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict şi luptă de forţe antagoniste. Prin aceste din urmă genuri şi prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere. Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut, în tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă nişte tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte.

Genurile artistice au constituit în clasicism criteriul gustului şi uneori al creaţiei artistice. Conformarea la condiţiile genurilor, concepute ca nişte modele eterne şi imuabile ale operelor de artă, era cerută deopotrivă de artişti şi de acei care îi judecau. „Criticul superior, scrie odată Marmontel, trebuie să aibă în imaginaţia sa tot atîtea modele diferite cîte genuri există." Iar Albert Thibaudet, care îl citează, poate cu drept cuvînt să observe : „Problema genurilor a deţinut în critică, pînă în veacul al XlX-lea, un loc tot atît de considerabil ca problema universalelor în filozofia evului mediu"[1]. In

veacul al XlX-lea, romantismul a înfrînt rigiditatea vechilor genuri, socotindu-se liber să le amestece sau chiar să creeze altele noi. „Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă, scrie odată romanticul Fr. Schlegel, sînt azi ridicole."[2] Tirada lirică şi episodul în dramă au fost printre produsele acestei încălcări de domenii, pentru care un model mai îndepărtat se putea găsi în Shakespeare şi în teatrul elisabetan. Dar visul romanticilor mergea mai departe, către ceea ce Schlegel numeşte odată „poezia universală progresivă", în care toate felurile ei să se întrunească într-un adevărat microcosmos poetic. Restauraţia clasică a gustului francez la finele secolului trecut readuce credinţa în genuri ca nişte entităţi constituite, dar nu eterne şi imuabile. Aplicînd noul spirit al ştiinţelor naturale, un Fr. Brunetiere le arată trăind, modificîndu-se şi transformîndu-se. Celebrele lui prelegeri asupra *Evoluţiei poeziei lirice in Franţa* aveau astfel prilejul să urmărească cum din oratoria religioasă a veacului al XVII-lea s-a dezvoltat treptat meditaţia lirică a romanticilor. Studii despre evoluţia genurilor au apărut numeroase după Brunetiere, toate manifestînd aceeaşi poziţie intermediară între realismul clasic şi nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sînt produse istorice şi ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea, de pildă, este astăzi un gen mort şi încercările mai noi ale unui Spitteler de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau ? Satira s-a refugiat în subsolurile literaturii. Abia dacă o mai întîlnim din cînd în cînd în foile umoristice. Meditaţia romantică, cu toate înălţimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găseşte şi ea în mare criză. Şi cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noţiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare eteronomică sau de a folosi un procedeu determinant al unificării impune unele condiţii stabile, peste care nu se poate trece decît cu riscuri estetice foarte mari. Există o legalitate internă a acuarelei sau frescei, a vilei sau palatului public, a dramei şi a ro-

manului, fixată prin însăşi viaţa istorică a artei, care a lămurit la un moment dat.chipul cel mai fericit de a întrebuinţa un material, virtualităţile şi afinităţile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esenţiale în evocarea vieţii prin povestire sau prin acţiune scenică. Există fireşte probleme nedezlegate în artă, şi în măsura lor genurile apar relative şi schimbătoare, nu pentru că nu se pot niciodată constitui, dar pentru că se caută. De la Mairet la Corneille se poate urmări o întreagă dezvoltare a tragediei franceze care dibuieşte condiţiile genului, adaptarea cea mai bună la norma ei internă, pînă în clipa cînd *Cidul* pare a o realiza.[3] Cînd după un secol şi jumătate nimeni nu ma.i scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau fi scrise mai bine decît o făcuseră în trecut poeţii clasici. Viaţa istorică poate astfel elimina un gen, lăsînd intacte necesităţile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv şi în creaţie. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcţiune creatoare. Cine sparge şi depăşeşte limitele genurilor poate mai uşor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, stricteţea compoziţiei. Apoi în aceste graniţe restrînse, imaginaţia împiedicată să se desfăşoare în suprafaţă se concentrează şi se adînceşte.

6. ETERONOMIA ARTEI

înţeleasă ca produsul subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilităţii şi variaţiunilor istorice. Valoarea estetică face, în adevăr, parte din categoria scopurilor în sine. întrucît participă la ea, arta nu se leagă cu restul realităţii nici ca mijloc, nici ca un scop provizoriu şi relativ, menit a fi depăşit. Am văzut apoi care sînt mijloacele pe care le foloseşte arta pentru a obţine caracterul autotelismului său. Printre momentele constitutive ale artei, izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea ne-au apărut drept acelea capabile de a o sustrage din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică şi de a o constitui ca o unitate eterocosmică autonomă. Prin acest caracter, arta s-a arătat în toate timpurile drept depozitul gloriei celei mai durabile. *Exegi monumentum aere perenius,* scrie Horaţiu despre odele sale. întocmind unităţi autonome, scopuri în sine, artiştii s-au socotit adesea drept dispensatorii gloriei, ai gloriei lor proprii şi a acelora cu ale căror nume şi fapte opera lor se lega. Această aspiraţie a fost foarte vie şi adeseori exprimată de poeţii antichităţii şi ai Renaşterii, dar ea n-a dispărut nici mai tîrziu, ca una care rezultă din răsfrîngerea sensului estetic al operei.

Dar în afară de această existenţă cvasi-eternă a operei, rezultată din însuşirea ei estetică, ea se leagă cu întreaga viaţă istorică şi este supusă mobilităţii şi fluc-

tuaţiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează şi le supune unităţii sale. Pornind de la această constatare, am putut spune şi altă dată că arta este eternă prin forma ei estetică şi vremelnică prin conţinutul ei. Prin cea dintîi, arta durează ; prin cel de al doilea, se uzează şi îmbătrîneşte. Desigur, din dorinţa de a asigura o durată cît mai întinsă operelor lor, atîţi artişti moderni au profesat purismul estetic, eliminarea tuturor conţinuturilor relative din artă, a tendinţelor filozofice sau sociale din literatură, a anecdotei şi motivului din pictură, a elementului programatic din muzică. Astfel de aspiraţii sînt însă destul de noi în artă. In lunga ei dezvoltare, arta a întreţinut raporturi strînse cu formele felurite ale vieţii istorice şi a evoluat cu ea. Chiar apariţia artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forţe felurite ale vieţii sociale. Este îndreptăţit deci a studia producerea şi evoluţia artei în raport cu forţele extraestetice cu care viaţa ei s-a încrucişat. Odată cu aceasta însă metoda şi obiectivul cercetării noastre se schimbă. Pînă acum ceea ce ne-a preocupat a fost descrierea artei, în însuşirile ei generale şi în tipurile ei speciale. Ceea ce dorim să înfăţişăm acum, folosind rezultatele moderne ale cercetării, sînt condiţiile genetice şi evolutive ale artei, apoi unele din formele speciale pe care ea le îmbracă odată cu varietatea factorilor care o determină şi întrucît o determină. Vom urmări în acelaşi timp funcţiunile pe care ea le împlineşte în societatea omenească. Deosebirea dintre condiţionări şi funcţiuni nu este dealtfel atît de radicală pe cît se pare. Pentru ilustrarea acestei împrejurări, cîteva exemple, anticipate asupra expunerii viitoare, pot să ajungă. Aşa, de pildă, afirmaţia că arta s-a dezvoltat din muncă poate fi modificată în forma că munca foloseşte din practica artei. Nevoia de a uşura munca va fi condus pe primitiv să găsească muzica. Dar odată aceasta aflată, munca primitivului asociindu-se necontenit cu ea, a găsit un mijloc capabil s-o dezvolte şi s-o perfecţioneze. Condiţionările explică apariţia artei ; funcţiunile lămuresc progresul ei. Acelaşi lucru în ce priveşte legăturile artei cu sexualitatea. Unele interese sexuale vor fi inspirat pe artiştii primitivi. Sexualitatea a devenit însă o funcţiune

a artei, după cum o dovedeşte marele ei rol în afinarea raporturilor etice dintre sexe. Sîntem deci îndreptăţiţi a spune că acelaşi factor poate fi privit ca o condiţie sau ca o funcţiune, după cum îl considerăm din perspectiva cauzală sau finală. Cauzele extraestetice ale artei sînt în acelaşi timp şi scopurile ei. Arta ne-a preocupat pînă acum ca fenomen estetic autonom. Propunîndu-ne de aci înainte să cercetăm condiţiile care au promovat-o şi funcţiunile pe care le împlineşte, ne oprim în faţa eteronomiei artei.

a) VALOAREA BIOLOGICA ŞI SEXUALA A ARTEI

Studiind motivele artei primitive şi factorii care sprijină dezvoltarea ei în societăţile omeneşti, este necesar a stabili din capul locului că nu fiecare din aceştia au un caracter extraestetic. Acţiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă şi o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, care n-are nevoie de invocarea altor condiţii pentru a ne explica apariţia lui. Omul este în mod natural artist. Am arătat şi în altă parte că aspiraţia omului către unitate se satisface pe diferite căi. Arta este una din acestea. Dar dacă trebuie să recunoaştem un instinct artistic primitiv, este tot atît de necesar a adăuga că instinctul acesta primeşte întăriri şi este solicitat a se dezvolta prin nişte condiţii care n-au nimic estetic în ele.

" Condiţiile despre care trebuie să ne ocupăm acum sînt mai întîi de ordin biologic. Conexitatea dintre artă şi viaţa biologică a fost afirmată mai întîi înlăuntrul acelei teorii a artei ca joc, al cărei răsunet a fost mare la sfîrşitul veacului trecut. Se cunoaşte contribuţia lui Spencer în această privinţă. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurîndu-se apoi de o organizaţie mai complexă şi mai variată, care le permite să menţină în repaus unele funcţiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu uşurinţă la un excedent de energie, pe care trebuie neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitînd actele se-

rioase ale vieţii. Aşa apare jocul sub toate varietăţile lui, printre care trebuie să numărăm şi activitatea artistică. Ipoteza lui Spencer valora atît pentru explicarea artei în evoluţia individuală cît şi a speţei. Dansul-pantomimă al primitivului, în care sînt imitate muncile cîmpului, vînătoarea sau războiul, putea fi citat ca un exemplu menit să confirme teoria lui Spencer. Vom vedea că acestor aspecte ale artei primitive li se pot da şi alte explicaţii decît aceea biologică a cheltuirii energiilor acumulate pe căile comode ale imitaţiei. O greutate care se iveşte însă în tot cazul şi de pe acum în calea ipotezei spenceriene, este aceea că nu toate activităţile artistice ale primitivului iau forma" imitaţiei. Alături de artele care întreţin o relaţie cu formele reale, primitivul cunoaşte şi arte de forme ireale, cum ar fi muzica sau decoraţia fixă şi mobilă a propriului corp, apoi decoraţia unor obiecte străine. Este meritul lui K. Groos de a fi cuprins şi explicaţia acestor activităţi artistice prin teoria sa cu privire la artă ca joc. In adevăr, pentru Groos jocul nu este numai cheltuiala unui prisos de energie, o „activitate dezinteresată". In joc par a se exercita mai degrabă instincte utile şi necesare vieţii. Ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer este înlocuită cu una finalistă. Pe aceste noi baze, jocul dobîndeşte un loc mai precis şi mai larg în economia biologică a vieţii. Omul pare a se juca nu numai întrucît acumulează forţe, dar şi întrucît se pregăteşte pentru temele serioase ale existenţei, în rîndul jocurilor astfel înţelese, distinge Groos pe acela al exerciţiilor exprimentative în legătură cu feluritele aparate motrice şi senzoriale, răspunzătoare în mod special de apariţia artelor în societăţile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice, cum ar fi pămîntul sau ceara, trebuie să fi apărut sculptura ; după cum din plăcerea audiţiei şi din manipularea obiectelor sonore, este de presupus că au apărut muzica şi instrumentele muzicale. Sculptînd şi desenînd, cîntînd şi făcînd să răsune obiecte sonore, exercitîndu-se, cu alte cuvinte, artistic, ajungea primitivul la deprinderi de dexteritate şi la o fineţe a percepţiei, capabile a fi folosite mai tîrziu în activităţile de interes practic ale vieţii. Evident, ipoteza lui Groos, ca toate cele care se

referă la stadii întrecute din evoluţia omenirii, este greu controlabilă.[1] O confirmare a acestei ipoteze vine din observarea locului pe care îl ocupă jocul artistic în existenţa copilului. Copilul-artist este o apariţie cu mult mai frecventă decît adultul-artist. Cu mult înainte de specializarea şi stabilirea aptitudinilor sale, copilul probează în joc virtualităţile pe care le posedă, şi această liberă activitate a facultăţilor sale, din care numai unele vor fi dezvoltate şi folosite, ia forma activităţii artistice. „Copilul se transformă şi transformă, scrie P. A. Lascaris. Imitînd, el se descoperă pe sine şi încearcă în mod inconştient să-şi caute forma."[2] Tot astfel primitivul, cu mult înainte de a cunoaşte agricultura şi olăritul, practica artele. Omul paleoliticului, care nu se slujea decît de unelte cioplite grosolan în piatră şi de oase, manifesta totuşi o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atîtea din operele sale de artă, desene şi picturi murale, găsite în grotele din Spania nordică şi Franţa de sud etc. Comparate între ele, tehnica şi arta acestui timp dovedesc că, pe cînd cea dintîi era o achiziţie recentă, cea din urmă trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluţia tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluţie artistică. Artistul este mai vechi decît *homo faber.* în practica artelor par a se fi educat deprinderile tehnice ale omului şi, cu mult înainte ca forţele sale să se fi aplicat la rezolvarea unor teme utilitare de viaţă, ele s-au exercitat artistic şi liber.

Dar despre funcţiunea biologică a artei se susţine nu numai că formează şi dezvoltă însuşirile necesare vieţii, dar şi că ea joacă un anumit rol în organizarea raportu-(rilor dintre sexe. Darwin arătase, în adevăr, că frumuseţea plantelor şi animalelor este un instrument al selecţiei sexuale. Pentru a evita degenerarea speţelor prin autofecundare, geniul obscur al naturii înzestrează plantele cu flori frumoase, menite să atragă prin formele şi culorile lor insectele care transportă polenul. Aceeaşi funcţie biologică par a avea podoabele animalelor (apendice decorative, culori frumoase, jocuri şi manevre seducătoare, cîntece etc), cu atît mai mult cu cît ele sînt totdeauna ale masculilor, care urmează pe această cale să se impună atenţiei femelelor. Se ştie care a fost lunga

discuție provocată de această ipoteză a *Descendenței speților.* Un Wallace a observat că aşa-numitele caractere secundare estetice trebuiesc explicate ca nişte rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influențînd asupra structurii şi conduitei. Femela nu poate selecta decît după gradul de vigoare al masculului şi prețuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deşi alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însuşirea estetică.[3]

In tot cazul, dacă ipoteza lui Darwin ar fi fost adevărată, ea ar fi trebuit să primească o confirmare şi din examinarea artei primitive. Se întîmpla însă că, după cum observă E. Grosse, arta primitivă nu pare a juca nici un rol sexual. Poezia primitivilor nu vorbeşte niciodată despre raportul sexelor şi nici cîntecele lor nu manifestă vreo funcțiune în acest sens. Poezia şi muzica primitivă nu sînt niciodată erotice. Nici ipoteza darwinistă, în felul în care a modificat-o Wallace, nu este mai bine confirmată de examinarea faptelor. Frumusețea pe care o prețuiesc primitivii în femeile lor nu este niciodată a unei vigori şi armonii capabile să asigure reproducerea în bune condiții. In această privință, K. Groos a observat cu multă dreptate că ceea ce prețuieşte primitivul ca frumos în femeie constă mai degrabă într-o deformare a tipului uman specific, prin raderea şi smulgerea părului, a genelor şi sprîncenelor, prin comprimarea craniului şi a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului şi buzelor, prin mutilarea sinului şi prin lungirea urechilor, care la unele frumuseți primitive ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseții ca instrument al selecției sexuale nu este mai bine confirmată nici de observația că, dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr-o împodobire a locuințelor, nu a corpului, şi că dacă evoluția ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este caracteristic faptul că copilul este mai întîi sensibil la frumusețea obiectelor şi numai mult mai tîrziu la aceea a corpului omenesc.[4] Tot astfel, dacă sculptura primitivă reprezintă aproape cu exclusivitate pe femeie, iar nu pe bărbat, lucrul pare să rezulte, după cum observă W. Deonna, din dorința bărbaților, singurii meşteri ai timpului, de a se sustrage acțiunii magiei simpatice, abandonînd numai pe femei influenței ei nefaste.[5] Mai multă valoare sexuală are în arta primitivă decorația, care se aplică totuşi în primul rînd altor părți ale corpului şi numai în rîndul al doilea organelor genitale, desigur pentru a potența imaginația erotică, dar şi pentru a feri aceste organe de „privirea rea", încărcată cu proprietăți magice primejdioase.[6] In sfîrşit, cu privire la dans, s-a observat de asemeni că dacă în triburile primitive practica acestei arte are uneori funcțiunea de a apropia sexele, această funcțiune nu este totuşi indisolubil legată de exercițiul ei. de vreme ce există dansuri primitive care nu sînt executate decît în ceremonii de la care femeile sînt excluse. Toate aceste fapte ne permit a conchide că, dacă arta primitivă are o anumită valoare sexuală, ea nu este totuşi atît de puternică şi întinsă după cum ipoteza darwinistă ne-ar fi îndreptățit să credem. Valoarea sexuală a artei aparține deci mai mult decît trecutului artei, dezvoltării ei ulterioare şi prezentului ei. Căci nu este nici o îndoială că arta societăților noastre acordă un loc întins temelor erotice- şi că, prin această însuşire, ea a alcătuit unul din forurile în care s-a cultivat mai mult sensibilitatea erotică a omului modern. Istoricului Seignobos i se atribuie exclamația făcută odată, în timpul uneia din prelegerile sale : *„Vamour, cette invention du XH~*[e] sfecledesigur în legătură cu literatura cavalerească a evului mediu, în care s-a creat forma iubirii moderne şi etica ei. Cum s-a produs morala europeanului cult de azi şi ce loc ocupă femeia în sistemul ei, cum s-au produs prescripțiile, interdicțiile şi libertățile care o privesc, sînt nişte întrebări al căror răspuns complet n-ar fi dat dacă nu s-ar ține seama şi de influența artiştilor.

Cercetarea are deci să răspundă şi la problema relativă la locul pe care sexualitatea îl ocupă în toate manifestările artistice ale popoarelor culte, precumpănitor dacă îl comparăm cu acela pe care îl deține în arta primitivilor, însemnătatea în creştere a sexualității în artă mi se pare a proveni din trei condiții felurite. Mai întîi, din progresul pe care l-a obținut în conştiința autonomiei ei. Arta primitivă este într-o măsură covîrşitoare

impregnată de intenţii sociale. După cum vom avea prilejul să constatăm şi mai tîrziu, arta primitivă lucrează în sensul întăririi grupului social, a coerenţei lui intime, cu o forţă pe care practica ei în societăţile noastre hu ne permite s-o bănuim. Diminuată mai tîrziu în funcţiunea ei socială şi mărginită la expresia şi cultura sentimentelor individuale, a fost firesc ca arta să aleagă printre acestea pe acela care posedă o intensitate mai mare şi să lege o alianţă puternică cu el. Este neîndoios însă că sentimentele grefate pe instinctul sexual sînt printre cele mai intense. Erotismul artei culte provine deci din locul care i-a fost indicat în interiorul sufletului individual şi dintr-o mai justă adaptare la scopurile care în aceste condiţii îi revin. In al doilea rînd, arta este chemată să joace faţă de instinctul sexual un rol pe care nu este singură să-1 îndeplinească faţă de alte instincte ale omului. După cum a observat cu multă subtilitate Charles Lalo, feluritele instincte ale omului găsesc în viaţa socială mijloace de a se exercita, chiar în afară de instituţiile pe care le-a organizat, fără nici o primejdie pentru societate. Luxul eliberează şi dezvoltă apetiturile economice ale omului, sporturile împlinesc acelaşi rol faţă de nevoile noastre de activitate, jocurile ingenioase faţă de trebuinţele spiritului nostru, nenumăratele împrejurări ale vieţii moderne faţă de aspiraţiile de a se exercita ale sensibilităţii. In nici una din aceste împrejurări, jocul liber cu instinctele şi facultăţile noastre, nu atrage după sine vreo periclitare a ordinei stabilite în societate. Există un singur instinct a cărui liberă exercitare în afară de cadrele lui instituite ar deveni primejdioasă. Acesta este instinctul sexual. Singura lui formă regulată de manifestare este aceea care are loc în cadrele familiei. Orice depăşire a acestor cadre devine o dezordine de care soliditatea internă a societăţii se resimte. In aceste împrejurări apare arta, pentru a oferi sexualităţii un domeniu de eliberare, care să nu se întovărăşească cu neajunsuri pentru societate. Şi, de fapt, formele erotice mai deseori reprezentate de artă sînt cele neregulate. „într-o societate poligamă ca aceea a ţărilor musulmane, scrie Lalo, aşa cum o întrevedem, de pildă, în O *mie şi una de nopţi,* obiectul normal al imaginaţiei poetice nu este pluralitatea soţiilor legale, ci iubirea în afară de harem : amorul *ilegal.* S-ar putea chiar spune că într-o ţară cu poligamie legitimă, luxul şi poezia iubirii este fidelitatea, iubirea exclusivă, amorul idealizat al unei singure femei şi dispreţul paradoxal al tuturor celorlalte în mijlocul ispitelor oferite şi îngăduite. In opera lui Goethe, *Werther* şi *Faust* sau chiar *Elegiile romane,* se găsesc, fiecare în felul său, în desăvîrşită tradiţie estetică ; în timp ce *Hermann şi Dorothea,* constituind un tratat epic al iubirii conjugale, este o operă excepţională, izbitoare, ratată. Arta încă primitivă a lui Homer, altfel atît de puţin erotică, poate să picteze iubirile vinovate ale lui Paris şi Elenei sau luptele pretendenţilor în jurul Penelopei; dar se opreşte să descrie căsnicia regulată a lui Agamemnon sau Ulysse."[7] S-a spus despre artă că este „amorală". Lalo observă însă că s-ar cuveni a se afirma despre ea că este mai degrabă „afamilială".

In sfîrşit, jocul artistic cu sentimentele altoite pe instinctul sexual a avut adeseori şi funcţiunea de a anticipa sau de a însoţi reformele eticii sexuale în curs. Mai cu seamă poezia erotică, în forma ei lirică, epică sau dramatică, a lucrat ca o mare putere civilizatoare în stabilirea raporturilor sociale dintre femeie şi bărbat. Fără îndoială că în înălţarea şi eliberarea femeii din situaţia cu totul subordonată în care o menţinea organizarea patriarhală a familiei medievale, lirica evului mediu va fi avut rolul ei. Lirica antichităţii n-a ştiut să-şi împlinească această misiune. Amorul cîntat de ea rămîne numai carnal, şi femeia în cadrul ei este cel mult obiectul dorinţei, nu al iubirii. Abia dacă bizara iubire greacă a efebului a produs accente mai spirituale în dialogurile lui Platon. A trebuit să intervină marea forţă istorică a creştinismului, pentru ca, sub semnul adoraţiei Fecioarei, femeia să fie înfăţişată cu fervoare de lirica noilor popoare ale Europei şi ca, pe această cale, reforma etică **a** relaţiilor dintre ea şi bărbat să-şi găsească un adjuvant. Dar şi mai tîrziu, înfăţişînd-o ca obiectul preţios al unor sentimente intense, poezia erotică a conferit femeii un loc în viaţa bărbatului care, chiar în acest chip, devenea mai important. Este sigur că, într-o societate lipsită cu totul

de poezie sau de artă erotică în genere, raportul sexelor ar rămîne primitiv şi brutal, şi femeia ar fi sortită unei situaţii de iremediabilă inferioritate. Prin artă, sentimentul erotic se spiritualizează şi raporturile dintre sexe care se dezvoltă din el devin mai delicate. Situaţia socială a femeii n-are decît să cîştige din această transformare. Cînd însă femeia este înfăţişată nu ca obiectul iubirii, ci al unor reprezentări obscene, în care se exprimă o dorinţă sălbatică şi nestăpînită, arta nu secundează mişcarea de eliberare şi înălţare etică a femeii, ci contribuie mai degrabă la înjosirea ei, deopotrivă cu a bărbatului. Ceea ce conţine reprobabil o artă obscenă este reflexul pe care ea îl primeşte despre acel raport dintre sexe, în care bărbatul şi femeia îşi apar unul altuia ca nişte unelte ale plăcerii. Consideraţia socială a femeii nu poate creşte pe această cale. Arta pornografică porneşte totdeauna dintr-o atitudine misogină, dintr-un adînc dispreţ pentru femeie, care nu mai poate vedea în ea obiectul demn ai unei asociaţii de fiinţe autonome şi egale. Greşeala comisă cu ocazia sancţionării raportului dintre sexualitate şi artă stă în confuzia adeseori făcută între arta erotică şi aceea obscenă. Aceasta este, după cum îmi pare, confuzia „vertuismului", caracterizat într-o mică scriere renumită de sociologul Vilfredo Pareto, al acelui curent de opinie foarte răspîndit în tot decursul veacului al XlX-lea, şi care făcea pe ministrul italian Luzzatti să oprească reproducerile după statuia Paolinei Borghese de Canova sau după *Amorul sacru şi profan* al lui Tizian. Acelaşi curent îndemna cenzura lui Napoleon al III-lea să interzică *Doamna cu camelii* a lui Al. Dumas-fiul şi determina tribunalul de Sena să urmărească pe Flaubert şi Baudelaire. „Vertuismul", arată Pareto, n-a fost niciodată atitudinea societăţilor în momentele lor de vitalitate.[8] Dar despre vertuism se mai pot adăuga şi alte consideraţii, trecute cu vederea de Pareto. Prin confuzia pe care o menţine între iubire şi obscenitate, vertuismul dovedeşte reaua idee pe care o are despre orice modalitate a iubirii, imposibilitatea lui de a se înălţa la formele ei spirituale şi demne. Cînd nu este o ridicolă ipocrizie, vertuismul maschează o inhibiţie, o oprire în evoluţia normală. Din punct de vedere individual, repulsia

eroticului este actul unei conştiinţe retrograde, care n-a ajuns încă să ia o cunoştinţă limpede de instinctele sale, pentru a le putea conduce şi stăpîni. Groaza de erotic este adeseori numai forma disimulată a puterii obscure pe care instinctul sexual o are în noi. Din punct de vedere social, această groază este semnul unei regresiuni sociale la stadiul în care femeia era fiinţa inferioară şi impură, exclusă din asociaţia bărbaţilor. Am arătat mai sus ce rol poate fi recunoscut artiştilor şi mai cu seamă poeţilor în mişcarea de depăşire a acestei situaţii. Dar faţă de achiziţiile civilizaţiei, arta pornografică reprezintă un nou moment de regresiune arhaică şi de primitivism psihic. Acţiunea ei se orientează în cazul acesta în contra dezvoltării şi intereselor societăţilor noastre, meritînd a fi judecată în consecinţă.

Teoria psihanalitică a artei

In legătură cu valoarea şi condiţionările sexuale ale artei, o interesantă teorie este aceea a psihanalizei, elaborată de S. Freud[1] şi de Otto Rank[2], căruia îi datorim cea dintîi teorie psihanalitică a artei. Să examinăm afirmaţiile principale ale acestei construcţii teoretice şi dificultăţile pe care ea le implică. Odată cu diferenţierea instinctelor după funcţiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank, tendinţele, devenite „perverse" tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferenţieri, întîmpină cenzura culturii şi caută un nou mod de activitate. Ele se sublimează, adică se transformă cît priveşte conţinutul lor conştient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis şi de nevroză, dar atît de departe împinsă, încît numai cu greutate se poate recunoaşte originea ei. Visul împlinea singur la început această funcţiune eliberatoare. Cînd însă intensitatea instinctelor diminua, un nou mijloc apăru pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este mitul, despre care se poate spune, în adevăr, că este visul colectiv al societăţilor primitive. Arta apare în acelaşi timp, şi formele ei primitive sînt tot

colective. Apropierea dintre artă şi vis — spune Rank — este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s-o justifice. Părăsind mai departe consideraţiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esenţialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său şi sublimarea care rezultă este creaţia artistică, în care indivizii comuni găsesc, la rîndul lor, un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte : cultivarea artei este pentru aceştia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creaţiei se completează astfel cu o teorie a emoţiei artistice. Iată însă că printre artişti Rank trece şi pe filozofi, ca şi pe întemeietorii de religii. Şi filozoful îşi obiectivează suferinţa[3], după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilîndu-şi întreaga suferinţă a lumii, pe care doreşte s-o răscumpere. Dar în timp ce nevroticul găseşte în sublimarea care constituie maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiştilor propriu-zişi, apoi a filozofilor şi a profeţilor se adresează oamenilor şi se constituie ca un centru de grupare omenească. Intre aceste trei persoane dealtfel se mai introduce o deosebire. „Religia, scrie Rank, este într-o anumită măsură o cură psihoterapeutică a maselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filozofia, este o cură practicată de un singur individ, şi anume mai întîi pentru sine şi apoi pentru un număr mărginit de tovarăşi de suferinţă, a căror constituţie psihică alcătuieşte cadrul constituţiei psihice a artistului." Cura nevroticului trebuie individualizată de la caz la caz, aceea a profeţilor este generală. Intre aceste extreme stă eliberarea prin artă şi filozofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace, variază şi preţuirea pe care le-o acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta şi filozofia o considerăm, apoi, mai prejos decît religia. Revine astfel, în această gradaţie, una din problemele pe care idealismul filozofic şi le punea, cînd, cu Schelling, cu Hegel, cu Visoher ş. a., căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filozofia o ocupă în procesul de obiectivare a spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu şi copil, comuna lor

nevinovăţie şi înţelepciune ? Acest romantic şi ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza şi-a spus cuvîntul ? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate şi copilărie psihanaliza o menţine, dar pentru alte motive decît acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud şi-au găsit principalul lor titlu de noutate în aceea că acordă copilului o viaţă sexuală pe care psihologia mai veche nu o recunoştea. Ocupîndu-se cu psihologia fanteziei, Freud observă că ea nu desfăşoară nicăieri o activitate mai intensă decît la persoanele care suferă de o nemulţumire oarecare. „Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulţumitul. Dorinţele neîmplinite sînt forţele motoarş ale fanteziilor şi fiecare fantezie particulară este împlinirea unei dorinţe, o corectare a realităţii nesatisfăcătoare."[4] Aceste dorinţe sînt sau de natură erotică sau răspund nevoii de putere şi înălţare a eului propriu. Ele există uneori în acelaşi complex, căci dacă fantastul se doreşte puternic şi pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-şi apropie mai bine şi obiectul aspiraţiei sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt, care trezeşte o puternică dorinţă a unui individ ; aceasta recheamă în amintire una din împrejurările copilăriei în care dorinţa respectivă a fost realizată. Cu un astfel de material construieşte individul o situaţie pe care o proiectează în viitor, una din acele fantezii printre care opera de artă nu este decît un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit şi miraculos noroc nu se dezmint niciodată, trebuie considerat ca o ipostază a eului poetului, a năzuinţii sale către putere şi fericire. Personajele „bune" sînt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe cînd cele „rele" sînt „duşmanii şi concurenţii eului devenit erou". Există fireşte şi o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendenţios al eului apetent iese mai puţin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul îşi despică eul său în mai multe euri parţiale, potrivit multiplicităţii de tendinţe care se desfăşoară în interiorul său, le întrupează într-o serie de eroi care se sprijină sau se combat şi. obţine astfel o personi-

ficare a conflictelor din care este alcătuită viața sa sufletească. [5]

Analogia dintre fanteziile poetului și acele ale fantastului se izbește însă de o dificultate, căci, pe cînd cele dintîi se fac cunoscute unui cerc cît mai larg, cele din urmă sînt tainice, excesul sentimentului de sine întovărășindu-se cu conștiința că dacă nu l-am ascunde, el s-ar izbi necontenit de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noștri. Mijloacele prin care poetul reușește să suprime obstacolele care îngrădesc de obicei comunicarea fanteziilor sale constituiesc întreaga sa ars *poetica.* Ele constau mai întîi într-o atenuare a caracterului egoist al fanteziilor sale prin modificări și învăluiri, apoi în seducția pe care o exercită însușirile estetice formale ale operei. Emoția estetică propriu-zisă este, prin urmare, un fel de *plăcere anticipativă (Vorlust),* care ne conduce către satisfacția mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului de a trăi propriile noastre fantezii, fără să ne învinuim nici o clipă, și de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Intr-o întreagă serie de studii, Freud și discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeți și artiști plastici, căutînd să deslușească în fanteziile lor urmele experiențelor sexuale ale copiilor care au fost odată. Se înțelege că o discuție a tuturor acestor memorii ne-ar conduce să examinăm înseși bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest capitol și le-a fixat. Pentru cazul special al aplicației ei în estetică, unele obiecții principiale pot fi însă făcute chiar aci.

Mai întîi, dacă este adevărat că arta nu e decît produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viața societăților și a indivizilor cînd ea n-ar fi apărut încă. Această situare în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta și arta n-a apărut decît atunci cînd intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură, pentru ca ele să se poată elibera și prin mijlocul colectiv al artei. Acestei judecăți pur teoretice îi lipsește însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemînă. Nu s-a putut face pînă acum dovada că ar exista societăți primitive în care funcțiunea artistică să fie ne-

cunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în nordul Spaniei), datînd din paleolitic, și cele din Benin (Africa), unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai degrabă că arta apare odată cu viața socială și că nu o părăsește niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viața individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziția de artă infantilă de la Mannheim conținea desenuri datorite unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Niște copii atît de fragezi, ignorînd încă feluritele cenzuri ale civilizației, care ajung totuși să sublimeze pornirile lor, iată, în adevăr, o situație greu de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n-a putut prevedea cazul artei infantile, pentru că singura fantezie artistică despre care vorbește Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentîndu-se, dacă nu din spiritul copilăriei, așa cum credea Schopenhauer, cel puțin din materia ei de amintiri.

Dar și alte greutăți se mai ivesc în calea explicației psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiași proces i se datoresc însă visul și nevroza. Prin artă, apoi, Rank înțelege nu numai arta propriu-zisă, dar și filozofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atît de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei ? Iată o întrebare care se impune și care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicației prin sublimare a fost remarcată de psihanaliști, și una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă și în celelalte fenomene corelative. Așa, de pildă, Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentele cînd instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranță unor tendințe care, atîta vreme cît se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie, pentru a se elibera, de alte căi mai intime și mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel

de cale. Exercițiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor? în ce moment această slăbire s-a produs? Momentul slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank, nu şi precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul şi forța cenzurilor nu au crescut şi ele, şi, prin urmare, caracterul conflictual al vieții sufleteşti nu s-a accentuat treptat ? Sîntem înclinați a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decît un primitiv. Dar iată atîtea întrebări pe care nu şi le pune nici Freud. în studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci, îl vedem, în adevăr, postulînd trei tipuri de sublimare a ceea ce el numeşte „investigația sexuală a copilului", şi anume nevroza, obsesia şi curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo şi-ar datora geniul său.[6] Interesul distincției dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s-ar ajunge la o caracterizare mai strînsă a sublimării artistice. Este limpede însă că aşa-numitei „curiozități intelectuale", Leonardo nu-şi putea datora decît aptitudinea sa pentru cercetarea ştiințifică, nu şi geniul său artistic, creator de frumoase aparențe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n-a reuşit să dea mai mult, şi anume ceea ce trebuia, o caracterizare mai strînsă a condițiilor în care sublimarea artistică se produce.

. A încercat în schimb o definiție a emoției estetice ca o plăcere anticipativă *(Vorlust).* Plăcerea rezultînd din eliberarea unor tendințe multă vreme comprimate, arta ocazionînd-o deopotrivă cu oricare din varietățile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-1 aibă pe seama sa. Acest element original este în artă „plăcerea anticipativă", seducția rezultînd din factorul estetic al formei şi care ne cucereşte pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă şi mai bogată. Iată însă o întrebuințare nepotrivită de termeni. Noțiunea „plăcerii anticipative" a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale şi în teoriile pe care le-a consacrat explicației comicului verbal.[7] Pentru a rămîne la aceasta din urmă, „plăcerea anticipativă" constă dintr-o încordare, pe care n-o resimțim însă dureroasă, ci ca o senzație agreabilă care anticipează satisfacția mai mare pe care o produce destinderea semnificației în sfîrşit desluşite a cuvîntului de spirit. In acest caz însă, plăcerea anticipativă întreține o relație intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se dezvoltă organic din cea dintîi şi în unitatea aceluiaşi proces ; pe cînd în cazul satisfacției artistice, ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumusețea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendințelor comprimate. Caracterizarea încîntării artistice s-a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încape bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conținut sexual latent, dar niciodată un astfel de conținut manifest. Creațiunile artei ar fi simbolurile unei sexualități comprimate, dar nu traducerile ei directe şi netransfigurate, cum în realitate se întîmpla atît de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conținut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decît în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s-a părut acum în urmă atît de importantă lui Ch. Lalo, încît, renunțînd la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă, şi-a propus, după cum am văzut, să studieze numai erotismul ei manifest, care fără îndoială că joacă în toate manifestările artei la popoarele" culte un rol care nu poate fi trecut cu vederea.

S-ar spune că ori de cîte ori problema iubirii a fost dezbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s-a vorbit a fost una tulbure, reprimată sau violentă şi antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conține şi o caracterizare, de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neştiută, a unor exemple artistice contemporane. Dacă, prin urmare, iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii dezvoltate în marginea ei, lucrul se datoreşte faptului că ele au avut în față modelele artistice ale romantismului şi neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticînd concepția lui Rank,

E. von. Sydow scrie : una din caracteristicile derivării psihanalitice a artei este că e „adaptată unui tip particular al artistului : tipului romantic. Puterea de creaţie a romanticului este trezită în realitate de dorinţe şi privaţiuni dureroase."[8] Avînd în faţă un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el şi alţi cercetători psihanalitici) n-au dat o suficientă întindere explicaţiilor relative şi la elementul estetic-formal : romantismul preferă, în adevăr, conţinutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme mai bine luminate de conştiinţă, ar putea arăta ce este parţial în contribuţia psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică arată cîte ipoteze grăbite şi greu de susţinut se găsesc în ea.

b) ARTA ŞI MUNCA

Incercînd să stabilim locul artei între tehnică şi natură, am arătat că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, întrucît reprezintă rezultatul unei acţiuni finaliste a spiritului omenesc. întrucît însă se constituie ca un organism autonom, cu scopul în sine însuşi, arta are ceva din unitatea internă şi indiferenţa naturii. Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condiţiile generale ale muncii omeneşti şi dezvoltarea ei să se încrucişeze necontenit cu a muncii. Către sfîrşitul veacului trecut, economistul german K. Biicher a încercat chiar să explice apariţia artelor, cel puţin a artelor muzice, din sforţarea primitivului de a-şi organiza munca sa.[1] In lucrarea sa, Biicher porneşte de la constatarea dificultăţii primitivului de a îndeplini o muncă mai susţinută. Ofensa unei trîndăvii iremediabile primitivul n-o merită însă, pentru că toate produsele mîinilor sale sînt atît de minuţios lucrate şi împodobite, încît confecţionarea lor nu s-a putut face decît cu cheltuiala unei energii, care dovedeşte mai degrabă hărnicie şi dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilităţi trupeşti nu i se potriveşte mai bine primitivului, pentru că dansînd, într-un ritm din ce în ce mai înteţit şi uneori pînă la

sleirea tuturor puterilor, risipeşte o energie pe care este drept că nu ştie s-o întrebuinţeze în muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii ? Cum se explică oboseala care îl cucereşte cu uşurinţă pe primitiv, alternînd cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale şi cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuieşte cînd dansează ? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipseşte nici hărnicia, nici forţa şi că el este incapabil numai de efortul mai susţinut al spiritului şi al voinţei. Dar de unde provine această incapacitate ? Din aceea, răspunde Biicher, că primitivul dă o întrebuinţare cu totul neeconomică forţelor sale, degajînd o energie cînd prea mare, cînd prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebuie s-o îndeplinească. Risipindu-se într-o activitate nedisciplinată, primitivul osteneşte mai repede decît civilizatul, şi activitatea sa nu se poate desfăşura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se ştie că o mişcare cu cît durează un timp mai scurt, cu atît se poate reproduce mai egală cu sine şi de mai multe ori. încadrate între acele momente de repaus, care intervin la intervale regulate şi în timpul cărora energia se reface, mişcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat şi întreaga acţiune dobîndeşte un caracter de continuitate, imposibil de obţinut altfel. Măsurarea duratei mişcărilor este uşurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puţin două elemente, unul mai tare şi altul mai slab : o ridicare şi o coborîre, o lovire şi o tracţiune, o întindere şi o contracţiune ş.a.m.d. Din această pricină, munca primitivului poate lua forma ritmică. Prin ritm, munca se uşurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuinţare de energie atît de mare, lucrul se datoreşte faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă şi muncii sale o formă ritmică. Atunci cînd instrumentele sale de lucru nu dau nici un sunet, el îşi scandează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre şi malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoţeşte de cîntec. Uneori instrumente sonore sînt anume întrebuinţate pentru a constrînge în cadre ritmice desfă-

şurarea muncii. Alteori, acţiuni complicate, cum sînt muncile cîmpului, iau înfăţişarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfîrşit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în faţa lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Biicher se socoteşte îndreptăţit să încheie că nu numai originea dansului, dar a muzicii şi a poeziei, stă în munca ritmică. Strigătele animalice, prin care primitivul îşi scandează munca şi în care îşi găseşte uşurare, alcătuiesc elementele celor mai vechi cîntece omeneşti. In curînd, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziţii simple, vorbind despre munca sa şi îndemnînd-o. Dar pentru a se adapta mişcării ritmice, cuvintele sînt astfel deformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracţiunea unor silabe, încît această limbă poetică devine aproape de neînţeles şi numai explicaţiile autorului o pot lămuri. Mult mai tîrziu limba obişnuită ajunge să se adapteze exigenţelor ritmice, pentru a intra cu naturaleţe în cadrele lor. în acest moment creaţia poetică se poate spune că a apărut. Este probabil că ipoteza lui Biicher conţine mult adevăr. Ea s-a bucurat dealtfel de o bună primire din partea specialiştilor. Printre alţii, Y. Hirn o acceptă în întregime[2], invocînd în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mişcare, creînd reprezentarea ei, înzestrează conştiinţa cu o putere ideomotrice, care uşurează execuţia mişcărilor analoage următoare. Aci trebuie să vedem explicaţia constatării experimentale a lui Fere că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decît cea dintîi. Dar tot aci găsim explicaţia motivului pentru care mai toate activităţile serioase ale primitivilor sînt precedate de dansuri care le imită cu anticipaţie. In sfîrşit, întrucît ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mişcări identice, energia întrebuinţată pentru execuţia lor, în loc să scadă, creşte, pînă la un punct, pe măsură ce se desfăşoară. Psihologia şi etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecţii, cum am făcut în volumul *Arta şi frumosul,* ne atrag atenţia asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde. Evident, munca primitivilor nu este singură răspunzătoare de apariţia artelor ; dar contribuţia ei a fost în tot cazul însemnată.

Nu numai artele muzice au stat dealtfel, la originea lor. sub influenţa muncii. Artele simultane au suferit şi ele aceeaşi înrîurire. Un exemplu tipic despre felul în care munca primitivilor lucrează asupra artei lor este ornamentaţia aplicată obiectelor în unele triburi sălbatice, despre care vorbeşte E. Grosse.[3] Pentru Grosse, originea ornamentaţiei primitive nu stă niciodată în fantezia abstractă, creatoare de forme geometrice. Artistul ornamental primitiv imită totdeauna, uneori forme naturale, alteori forme tehnice. Liniile ondulate cu puncte alternative, identificate în ornamentaţia triburilor din America-de-Sud, par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, stilizarea şarpelui *boa anaconda,* care trăieşte în acele regiuni ; un romb cu colţurile negre este forma stilizată a unui peşte. O cruce poate imita o şopîrlă etc. Dar, în afară de aceste ornamente de inspiraţie naturistă, sînt altele care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor, şi cu ocazia lor se poate vorbi de o influenţă a muncii asupra primelor manifestări ale artei. Panglicile paralele, liniile drepte, încrucişate sau în zigzag sînt, pentru Grosse, imitaţii ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coşurilor. In special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularităţile ornamentaţiei primitive a olăritului, mai cu seamă că sînt unele triburi, ca, de pildă, mincopienii. care obişnuiesc să îmbrace oalele lor într-o împletitură de paie, ale cărei urme imprimate pe lutul moale sînt imitate apoi dintr-o pură intenţie decorativă. Dealtfel, în toată arta ornamentală a australienilor, modelele tehnice sînt uşor de identificat. Produse textile, cum sînt coşurile împletite din ierburi, au adeseori minere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile şi măciucile poartă pe ele desene amintind forme obţinute în ţesătorie sau în împletitul coşurilor. Exemplele se pot fireşte înmulţi, toate amintind deopotrivă larga parte pe care o deţine munca în determinarea primelor forme artistice. Dealtfel, chiar diferenţierile stilistice în cuprinsul artei primitive sînt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare. Astfel, realismul care

caracterizează arta triburilor vînătoreşti, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori, este datorit, după Grosse, însuşirilor de observaţie şi îndemînare pe care ocupaţia vînătorească le dezvoltă.[4] Agricultorii şi crescătorii de vite nu mai au nevoie de aceste facultăţi şi, de fapt, odată cu dispariţia lor, se observă şi o retrogradare în aptitudinea realistă a artistului primitiv. Împrejurarea poate fi verificată, aşa cum a făcut H. Kiihn, şi în urmărirea trecerii de la arta preistorică a omului din paleolitic, către arta aceluia din mezolitic şi neolitic, care coincide şi cu o deplasare de la formele economiei parazitare a vînătorilor şi pescarilor către acelea ale economiei agricole.[5] Nomazii păstori, la rîndul lor, după cum observă odată L. Märten, nu dezvoltă decît arte făcute posibile de viaţa lor pururi în mişcare : muzică şi poezie, apoi ornamentică de toate categoriile, în timp ce pictura, sculptura şi arhitectura sînt mai ales arte ale popoarelor evoluate către forme de muncă presupunind viaţa sedentară. Chiar cînd nomazii ajung să dezvolte un stil arhitectural, cum au fost, de pildă, arabii în stadii mai noi ale evoluţiei lor, aceştia folosesc forme create în lucrările ornamenticei, în arta broderiei şi a metalului.[6]

înrîurirea muncii asupra artei poate fi urmărită dealtfel nu numai în formele ei primitive, dar şi în acelea evoluate şi culte. S-a observat adeseori că idealul artistic al unui Vergiliu şi Horaţiu stă în strînsă dependenţă cu agricultura, principala formă de producţie a romanilor. Idealul simplităţii idilice şi al cumpătării rustice a revenit dealtfel ori de cîte ori agrarianismul societăţilor a căpătat o nouă provizie de forţe. Cu multă dreptate observă in această privinţă M. Ickovicz[7] că orientarea agrariană pe care Henric al IV-lea o dă Franţei sleite de puteri, îndată după sfîrşitul războaielor religioase, produce o recrudescenţă a idealului rustic în literatură, ale cărui documente devin *Astrea* lui Honore d'Urfe sau renumitele *Les Bergeries* ale lui Răcan. Acelaşi autor arată că o scriere atît de cunoscută cum este *Robinson Crusoe* (1719) a lui Daniel Defoe coincide cu epoca de expansiune a comerţului britanic în colonii şi este, de fapt, una din expresiile interesului pentru exotism, care se dezvoltă în aceste împrejurări. Expansiunea comercială a Engliterei la finele veacului al XVII-lea şi începutul celui de al XVIII-lea produce dealtfel o imensă literatură exotică, din care *Robinson Crusoe* nu este decît una din operele care au izbutit să devină mai populare. Economia bancară, forma producţiei bazată pe credit, intră în literatură cu Balzac. *La Maison Nucingen. Gobseck, Cesar Birotteau* alcătuiesc o frescă tragică a creditului modern. „înainte de Balzac, scrie odată G. Brandes, romanul se învîrtea în jurul unui singur sentiment, iubirea. Banul devenise însă idolul contemporanilor şi de aceea banul sau mai degrabă lipsa banului, fuga după el, ajunge punctul central al cărţilor sale, ca şi piatra angulară a societăţii."[8] Munca industrială intră în roman cu Zola, cu *Germinai, L'Assomoir, Le Travail,* pe cînd în poezia lirică abia cu opera unui Verhaeren. Artele plastice au înregistrat şi ele totdeauna ecoul muncii timpului. Muncile agrare şi meseriile apar în sculptură odată cu goticul veacului al XIII-lea. „Calendarele de piatră de pe catedrale vor evoca succesiunea anotimpurilor, feluritele ocupaţii ale vieţii agrare, de la semănături şi îngrijirea viei, pînă la secerat, la cules, la tăierea porcului ; imagiştii vor povesti toată viaţa ţăranului, întreaga activitate a cîmpiilor rodnice." Artele liberale, gramatica şi retorica, astronomia şi dialectica vor apărea şi ele în tezaurul de imagini ale evului mediu.[9] In fine, odată cu progresul civilizaţiei urbane, meseriile încep a fi reprezentate şi ele, şi anume prin punerea fiecărei bresle sub patronajul unui sfînt, care este prezentat împodobit cu atributele şi practicînd muncile specifice ale corporaţiilor. Sfîntul Bartolomeu este înfăţişat astfel ca tăbăcar, sfîntul Crepin ca cizmar, sfîntul Cristophe ca hamal, sfîntul Eloi ca bijutier etc.[10] In timp ce Renaşterea italiană pare a renunţa la reprezentarea muncii, ea reapare în pictura flamandă a veacului al XVI-lea şi în aceea franceză a celui de al XVII-lea, şi de atunci se menţine într-o serie aproape neîntreruptă, de la ţăranii lui Breughel şi Le Nain la aceia ai lui Millet şi Grigorescu. Lucrătorii industriali intră în pictură cu

un Courbet şi în sculptură cu Meunier. Rareori arta a rămas străină de reprezentarea muncii omeneşti. Raporturile lor sînt aproape permanente.

Munca influenţează dealtfel arta nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar şi prin tehnica şi prin regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicii. Construcţia piramidelor egiptene a fost condiţionată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egiptenilor şi a grecilor provine şi din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă şi un progres tehnic. Stilul gotic marchează, în primul rînd, soluţia unei probleme tehnice. Invenţia contrafortului explică verticalismul goticului. Marea reformă a muzicii polifone în veacul al XV-lea este legată de dezvoltarea contemporană a instrumentelor orchestrante în ţări a căror industrie metalurgică este mai înaintată decît în restul continentului, în Ţările-de-Jos şi în Anglia. In această vreme şi în aceste ţări se construiesc primele orgi mai perfecţionate şi tot acum şi aci începe perioada contrapunctului. Mozart şi Haydn în secolul al XVIII-lea compun încă pentru clavecin, un instrument a cărui perfecţionare, datorită industriei engleze şi austriace, o constituie pianul modern, pentru care Beethoven scrie printre cei dintîi.[11] Să mai amintim ce datoreşte cinematograful, arta cea mai populară a zilelor noastre, progreselor tehnicii moderne ? Cinematograful n-a devenit posibil decît după ce Muybridge şi Mary au obţinut primele instantanee fotografice ale mişcării. Regimul economic al muncii a influenţat de asemeni dezvoltarea formelor artistice. întreaga arhitectură egipteană este produsul muncii sclavagiste în masă., Artele evului mediu sînt opera meseriaşului devenit liber. Acum şi mai tîrziu, pînă în veacul al XVIII-lea, meseriile artistice se dezvoltă favorizate de raportul personal dintre producător şi consumator, de obicei un om bogat şi de gust din societatea distinsă a timpului. Felul personal şi statornic al acestor relaţii, garantînd meseriaşului vînzarea produselor sale, explică grija, răbdarea, conştiinciozitatea care stau la baza meseriilor artistice în vechiul regim. După cum a arătat odată Werner Sombart, această situaţie se pierde în veacul al XVIII-lea, dar mai cu seamă al XIX-lea, odată cu dezvoltarea capitalismului modern. Conducătorul producţiei nu mai este consumatorul ei direct, ci capitalistul care, avînd să învingă concurenţa, provoacă o producţie mai expeditivă, mai ieftină şi mai concesivă faţă de prostul-gust general, folosind meseriaşi angajaţi şi nerăspunzători direct de calitatea lucrărilor lor.[12] Decadenţa meseriilor artistice în veacul al XIX-lea trebuie trecută pe seama acestei situaţii.

Dar în timp ce arta modernă continuă a reprezenta munca şi a fi influenţată de tehnica şi regimul ei economic, ea nu se mai resimte pe sine ca muncă, drept o activitate profesională deopotrivă cu meseriile, ci mai degrabă ca o formă liberă a activităţii omeneşti, disociată de interesele practicii şi, prin urmare, mai apropiată de joc. Această deosebită conştiinţă de sine a artei, în contrast cu munca, este un produs istoric destul de tardiv. Antichitatea n-a cunoscut-o în toate epocile ei. Ed. Zilsen, care a consacrat o lucrare foarte erudită formării conceptului modern al geniului artistic, a adunat în această privinţă interesante documente.[13] Chiar în veacul al IV-lea, Platon numără pe artişti printre meseriaşi şi îi cuprinde în acelaşi sentiment de dispreţ consacrat în genere tuturor lucrătorilor manuali, tuturor *banausilor.* Poeţii şi rapsozii fac totuşi o excepţie, deoarece în dialogul *Ion* ei ne sînt arătaţi ca participind la extazul divin. Dar în acelaşi loc, artiştii plastici sînt numiţi alături de pescari, corăbieri şi medici, ca unii care se conduc după norme raţionale şi explicabile. Cît de persistentă a fost această preţuire a artiştilor, ne convingem citind în *Istoria naturală* a lui Plinius, în primul secol înainte de Hristos, că un proconsul practicînd pictura ar fi devenit obiectul batjocurii generale. Acest sentiment mergea fireşte alături de admiraţia cea mai mare consacrată operelor înseşi. Astfel, Plutarh, în primul veac al erei noastre, precizează în biografia lui Pericles că „ne putem bucura de opere, dispreţuind pe maestru", desigur pentru motivul că acesta din urmă face parte din clasa banausilor, alături de parfumori şi vopsitori, ale căror produse pot deveni deopotrivă obiectul

V

plăcerii noastre. Cu toate acestea, unele semne ale ridicării artelor din condiția meseriilor pot fi recunoscute încă din antichitate. Un pictor ca Pamphilos, în secolul al IV-lea înainte de Hristos, protestează împotriva asimilării picturii cu îndeletnicirile sclavilor, ca una care presupune cunoștințe teoretice, și anume din domeniul matematicilor. O idee care reapare trei și patru secole mai tîrziu, la Cicero și Plinius. Noua prețuire a artei crește chiar în asemenea măsură, încît în epoca elenistă, un Dio Chrysostomus situează pe Phidias deasupra lui Homer și a poeților și găsește comparația artistului plastic cu Dumnezeu creatorul, o comparație care revine neîncetat în retorica epocii imperiale. Semnele noului sentiment nutrit față de artist apar în această vreme și în anume onoruri cetățenești care i se acordă. Dar toate aceste cîștiguri se pierd în evul mediu, cînd artistul reintegrează condiția meseriașilor, desigur fără să provoace aceeași reacție disprețuitoare a antichității. In veacul al XH-lea, pictorii încep să fie grupați în bresle. Una din acestea înglobează la Florența, pe lîngă pictori, pe medici și farmaciști. Bresle artistice se găsesc în toate cetățile italiene și mai tîrziu. Chiar în secolul al XVI-lea, corporația pictorilor din Genua statuează interdicția maeștrilor străini în oraș. Cu toate acestea, începînd de la mijlocul veacului al XV-lea și de atunci înainte tot mai puternic, începe procesul eliberării artistului din condiția subordonată a meseriașilor și situarea lui alături de literat și savant. Motivele stimei care trebuiește acordată artiștilor le întrevede Alberti în baza de cunoștințe matematice necesare practicii artelor. Secolul se poate deci rușina de disprețul cu care privește profesiunea lor. Pictura dealtfel nu poate fi considerată ca o ocupație manuală. Căci înainte de execuția operei, stă concepția ei intelectuală, după cum arată Leonardo da Vinci în renumitul său *Tratat asupra picturii.* Formația artiștilor începe dealtfel să nu mai aibă loc în ateliere, ci în Academii, cum este aceea înființată la Roma în 1577. Artistul va fi considerat acum ca un dispensator al gloriei, deopotrivă cu poeții, și marele său rol de a transmite posterității chipurile oamenilor reprezentativi ai zilei este apreciat de toată lumea. Mulți artiști primesc

în secolul al XVI-lea titluri nobiliare și un Michelangelo caută să păstreze în comerțul cu mai-marii zilei, cu papa însuși, formele unei desăvîrșite demnități.

Odată cu sfîrșitul Renașterii, disocierea funcțiunii artistice de practica profesională a meseriilor este un proces ajuns aproape de ținta lui. Considerația socială a artiștilor are firește să mai facă progrese, și anume odată cu eliberarea lor de mecenații care îi patronează : un fenomen care nu se produce decît în momentul în care difuzarea democratică a culturii în straturile cele mai întinse ale poporului le îngăduie să trăiască numai din produsul lucrărilor lor, căutate de un mare număr de amatori. Dar resimțirea artei ca ceva deosebit de meserii, crește în acest timp și prin accentul tot mai puternic pus pe momentul originalității în creație. Meseriile folosesc, în adevăr, procedee obștești și ajung la rezultate repetabile. Arta pune însă în mișcare procedee singulare și artistul este autorul unei lucrări unice. Toate aceste noi cîștiguri în conștiința de sine a artei, spre deosebire de munca profesională, sînt definitiv cucerite și își găsesc cristalizarea lor la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, în estetica lui Kant. Filozoful german este cel dintîi care poate legitima sistematic diferențierea dintre frumos și util și aceea dintre artă și tehnică. Tot el este acela care întemeiază teoretic caracterul unic, superior canoanelor și regulilor, al creației artistice : un caracter care apropie exercițiul artistic de procedeele spontane ale naturii. In același timp, valoarea estetică, aceea care își găsește realizarea omenească în artă, este coordonată cu binele și adevărul, celelalte valori capitale ale culturii umane : o împrejurare menită să atragă artistului o considerație deopotrivă cu aceea pe care o merită savantul sau conducătorul politic al oamenilor pe căile binelui. Privită sociologic, estetica lui Kant stă astfel la finele unei lungi dezvoltări, și întreaga ei semnificație nu poate fi lămurită decît punînd-o în legătură cu felul relațiilor dintre artă și muncă, pe care le răsfrînge. S-a pus adeseori întrebarea, în ultimul secol, dacă eliberarea modernă a artei din condițiile muncii profesionale poate fi salutată ca un rezultat în adevăr fericit. Dacă o artă legată de disciplina mai strînsă a tehnicii nu

este o artă mai temeinic realizată ? Dacă o muncă tehnică încununată de farmecul artei nu este o binefacere pierdută pentru umanitatea muncitoare şi pe care ea se cuvine s-o recîştige ? Astfel de întrebări ne conduc însă în inima altor probleme, în faţa cărora va trebui să ne oprim mai tîrziu.

c) ARTA ŞI VIAŢA SOCIALA

Relaţiile dintre artă, sexualitate şi muncă sînt fenomene care apar şi nu sînt posibile decît înlăuntrul vieţii sociale. Se cuvine insă a cerceta chiar relaţiile care se ţes între artă şi societate, privită ca faptul formal al coexistenţei umane, un fapt care ia dealtfel forme numeroase şi variate. în acest spirit, problema poate fi izolată şi tratată separat. în trei direcţii trebuiesc căutate legăturile dintre artă şi viaţa socială. Mai întîi, arta pare a răsări din realitatea grupului social şi este practicată în vederea întăririi lui. Faptul că există societăţi explică pe acela că există şi se dezvoltă o artă. Muzica va fi apărut nu numai pentru a uşura munca individuală, dar şi pe aceea colectivă. Din nevoia mai multor inşi de a se pune de acord în munca lor a apărut ritmul, elementul comun al muzicii, dansului şi poeziei. Biicher pune bine în lumină şi această condiţionare. Dar şi celelalte elemente constitutive ale muzicii, cum sînt sistemul sunetelor în interiorul gamelor, polifonia, formele muzicale fixe, au deopotrivă o provenienţă socială. Altfel, după cum au arătat K. Stumpf şi R. Wallaschek[1], sistemul abstract al sunetelor în gamă, rezultat din transportabilitatea lor, adică din facultatea lor de a fi repetate cu o octavă mai sus, a rezultat din împrejurarea socială a semnalizării. Un semnal repetat la înălţimi felurite, după depărtarea persoanei care trebuia să-1 primească, întîmplîndu-se să producă acelaşi sunet, dar la o altă înălţime, va fi sugerat primitivului ideea transportabilităţii sunetelor şi ca urmare posibilitatea ordonării lor într-un sistem tonal fix. De asemeni, formele compoziţiei muzicale au mai toate o proveninţă socială. Jocul copiilor, dansul şi slujba religioasă, arată J. Combarieu, stau de obicei la originea formelor de compoziţie. în *rondo* putem cu uşurinţă recunoaşte jocul copiilor, cu reluarea aceluiaşi refren cîntat de întreaga societate şi cu introducerea unui episod variabil în intervalul dintre două refrene. Liturghia vechilor greci cunoştea deja triada : strofă, antistrofă şi epodă, corespunzînd înconjurării altarului prin stînga, apoi prin dreapta şi opririi finale în faţa lui. Această triadă revine apoi în lirica şi corul tragediilor greceşti şi în liturghia medievală, de unde trece în aşa-numitele *rispeti* toscane, apoi în cîntecele Minnesăngerilor şi de aci în forme compoziţionale mai moderne.[2] Nu este nevoie să insistăm asupra influenţei pe care dansurile, ca manifestări sociale, le-au avut asupra formelor muzicale. Sărbătorile şi dansurile poporului au creat totdeauna muzica lor. Pavana spaniolă, farandola provensală, menuetul francez, polca poloneză desemnează astăzi nu numai dansuri, dar şi tipuri melodice. Societatea stă şi la originea formelor arhitecturale. *„L'architecture est comme le moule en creux des ceremonies"*, observă odată Alain.[3] Observaţia valorează cel puţin pentru amfiteatre, arcuri de triumf şi catedrale, menite să primească un public, un cortegiu sau o mulţime de credincioşi, deopotrivă diferenţiate interior după rang, demnitate sau funcţiune socială. Structura socială determină apoi tipurile arhitecturale. Vechile monarhii miceniene creează megaronul arhaic. Democraţia ateniană determină templele consacrate zeilor cetăţii, teatrale şi porticele festive. Oriunde a existat o plutocraţie, în Creta minoeană, în Roma lui August sau în Renaştere, a apărut vila. Civilizaţia comunală a evului mediu dă naştere primăriilor ca monumente arhitectonice şi turnului comunal (campanila, *le beffroi).* Expresia arhitecturală a feudalităţii este castelul, pe cînd aceea a monarhiilor centralizate ale barocului este palatul de reşedinţă din capitale. Individualismul social al Renaşterii italiene produce portretul. Burghezia în ţările de nord ale Europei provoacă pictura de gen. Grecia clasică modelează statui de zei şi efebi, învingători în jocurile naţionale, adoraţi ca nişte divinităţi. Imperiul român cosmopolit, prin noua valorificare stoică a individualităţii, determină bustul şi capetele de caracter. Monumentul

public nu apare însă decît în Renaştere, odată cu formarea noului ideal al gloriei. Democraţiile moderne îi dau de asemeni o mare dezvoltare, graţie cultului pe care ele îl consacră bărbaţilor distinşi în treburile publice.

O interesantă cercetare consacră Ch. Lalo influenţei regimurilor politice asupra literaturii.[4] Această influenţă este mai întîi negativă, cînd emană de la autocraţii convinse că propaganda ideilor prin literatură poate deveni primejdioasă pentru ele. Literatura se adaptează însă la această situaţie prin seria acelor opere de insinuaţie din care fac parte *Scrisorile persane* ale unui Montesquieu, dar şi celelalte închipuite scrisori chineze, irocheze etc, care abundă în timpul tiraniei lui Ludovic al XV-lea. Pentru că interzic sau oprimă gîndirea socială, tiraniile dezvoltă genurile frivole. Genul „bulevardier" în presă, spune Lalo, este un efect al cenzurii politice a lui Napoleon III. Regimurile autocratice favorizează apoi expresiile sentimentelor erotice, singurele care nu le ameninţă şi care le pot cîştiga simpatia anumitor cercuri. Erotismul rococoului francez este în această privinţă un exemplu printre altele. Progresul libertăţilor publice poate uneori să abată spiritele de la practica artelor şi a literaturii. în alte cazuri însă, îngăduind desfăşurarea pasiunilor în luptă, alimentează o literatură cu o psihologie mai bogată decît aceea mondenă şi mai artificială, care înfloreşte în regiunile lipsite de libertăţi politice, în această privinţă ni se propune comparaţia între Shakespeare şi Racine, Moliere sau Marivaux, corespunzînd regimului elisabetan şi regalităţii franceze. Dar societatea nu lucrează asupra artei numai prin regimul ei politic, dar şi prin gradul ei de centralizare, prin volumul Şi densitatea ei. Dogmatismul clasicismului francez este expresia unei societăţi foarte centralizate. Dealtfel, literatura franceză se centralizează şi devine pariziană încă de la finele evului mediu, cînd dialectele provinciale încep să dispară treptat, în favoarea limbii vorbită în Ile-de-France. Abia în zilele noastre, printr-un Daudet, Barres, Bordeaux, provinciile încep să aspire la expresia lor literară autonomă. Literatura germană şi italiană au rămas totdeauna mai descentralizate. Cît priveşte volumul şi densitatea grupurilor sociale, ele mărginesc arta clanurilor la reprezentarea totemului şi a formelor simple de activitate, cum sînt vînătoarea, pescuitul sau războiul. Arta cetăţilor aduce reprezentarea plastică a zeilor protectori şi aceea epică şi dramatică a tradiţiilor locale. Naţiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice. Dar este necesară formarea unei conştiinţe cosmopolite, cum a fost cazul în toate epocile clasice, pentru a se forma imaginea artistică a unui om universal, în care toată umanitatea să se recunoască. Nu putem relua aci întreaga cercetare a lui Lalo. Adaosul atîtor fapte luminează însă bine în ce constă acţiunea cauzativă a vieţii asupra artei.

Acţiunea artistică a societăţilor trebuie examinată acum şi prin finalităţile pe care le impun artei. Finalitatea colectivă, funcţiunea socială a artei, este un fapt mai presus de orice îndoială. Valoarea artei pentru promovarea solidarităţii sociale poate fi urmărită încă din faza ei primitivă. Dansurile corale ale primitivilor sînt desigur unul din mijloacele cele mai eficace pentru formarea şi întărirea conştiinţei de grup. Ele unifică întratît pe dansatori, încît, după cum povestesc unii călători, tribul maorilor ajunge la o preciziune şi simultaneitate a gesturilor, care îi face să mişte în acelaşi timp chiar degetele şi ochii. Y. Hirn, care aminteşte aceste relatări, vede aci o contribuţie a artei în vederea pregătirii războiului.[5] Dansurile corale ale maorilor, dar şi ale indienilor americani sau ale negrilor din Dahomey, ar înlocui astfel instrucţia militară din societăţile civilizate. Afirmarea conştiinţei de grup şi unificarea membrilor lui este' un efect util mai cu seamă în vederea războiului, stare aproape permanentă a triburilor primitive. Succesul în război este dealtfel unul din principalele scopuri urmărite de societate în practica artelor. Astfel, dansurile războinice par a avea nu numai semnificaţia magică, despre care vom vorbi mai tîrziu, dar şi pe aceea de a aduce pe dansatori, prin mijlocirea mişcărilor violente, a strigătelor de triumf, a zgomotului asurzitor, într-o stare de excitaţie afectivă foarte prielnică războiului. Hirn, care folosind literatura călătoriilor descrie astfel de scene în triburile Africii şi ale Oceaniei, ne arată pe primitivi alu-

necînd într-o stare de exaltare vecină cu nebunia şi care poate deveni de-a dreptul primejdioasă pentru martorii întîmplători ai acestor excese. Nu numai dansul are dealtfel această funcţiune războinică. După observaţia tuturor etnologilor, tatuajul urmăreşte să răspîndească teroarea printre duşmani, atît prin deformaţiile înspăimîntătoare pe care le impune luptătorului, cît şi prin curajul pe care îl manifestă individul care a suferit inciziile şi arsurile care au produs tatuajul. Unele din ornamentele mobile, cum sînt acelea fantastice desenate pe scutul Dayacilor (Borneo), împlinesc aceeaşi funcţie de intimidare a duşmanului în război. Nici poezia primitivă nu este străină de pregătirea războiului. Cîteva femei bătrîne, ne spune Hirn, pot în Australia, prin cîntecele Lor însoţite de lacrimi şi suspine, să înflăcăreze o trupă de războinici şi să-i determine la orice faptă sîngeroasă. Poeziile cu conţinut războinic sînt numeroase la australieni, şi unele din ele au fost publicate de Grey şi Honery, din care citează şi Grosse.

Pregătirea războiului nu este dealtfel singura funcţiune a artei primitive. Alteori, ea constă dintr-o întărire a păcii. Astfel, dansul numit *corrobori,* jucat împreună de mai multe triburi australiene, este o pecetluire a păcii stabilite între ele. In insulele Andamane, adaugă Grosse, dansurile acestea comune durează mai multe săptămîni şi indigenii organizează cu ocazia lor tîrguri în care îşi schimbă mărfurile.[6] Alteori, funcţiunea socială a artei primitive este de a marca proprietatea individuală a unui obiect sau blazonul tribului. Grosse socoteşte că înţelesul ornamentaţiei primitive nu poate fi istovit dacă nu ţinem seama şi de aceste funcţiuni ale ei.[7] Astfel, australianul îşi gravează marca sa în scoarţa copacului în care a găsit un stup de albine. Armele australiene sînt şi ele gravate cu o asemenea marcă, uneori a fabricantului lor. Aceleaşi practici pot fi recunoscute la eschimoşi. Ornamentele-blazoane imprimă pe armele primitivilor animalul protector, din care triburile socotesc că descind, totemul indienilor sau kobongul australienilor, şi dacă înfăţişarea lui nu este totdeauna uşor de recunoscut, împrejurarea decurge fie din faptul că uciderea totemului fiind interzisă, reprezentarea lui realistă, capabilă prin simpatie să-l scoată în calea vînătorului, este evitată, fie din pricina acelei tendinţe spre stilizare care este comună oricărei arte heraldice şi care provine din nevoia de a da fiinţei reprezentate o formă fixă şi convenţională. In sfîrşit, arta primitivă alcătuieşte un mijloc de comunicare a gîndirii sau un fel de memorie a grupului social. Scrisul pictografic este absolut probat întru cît priveşte pe indigenii din Alaska, ale căror desene imprimate pe bucăţi de lemn sau de os şi consemnînd întîmplări în legătură cu navigaţia şi vînătoarea, au fost publicate de Mallery.[8] Se cunosc de asemeni incripţiile pe bastoanele de mesageri ale australienilor sau pe bumerangurile lor, fără ca totuşi ele să fi putut fi limpede descifrate. Uneori desenele primitive vor să păstreze amintirea unor fapte glorioase ale trecutului. Grosse a publicat astfel desenul găsit în interiorul unei peşteri din Africa meridională, înfăţişînd o trupă de cafri urmărind pe boşimanii care le-au furat vitele. Nici poezia epică primitivă nu este străină de aceste intenţii. Deşi Hirn socoteşte că epopeea propriu-zisă este un produs mai tîrziu al neamurilor războinice, capabil să potenţeze conştiinţa de sine a grupului şi s-o înarmeze cu o mîndrie necesară în întreprinderile lui[9], totuşi povestiri referitoare la originile lor sau la alte fapte depărtate se pot găsi şi în unele din istorisirile fantastice ale mincopienilor, australienilor şi boşimanilor.

Nu este nici una din funcţiunile sociale ale artei primitive care să nu lucreze de asemeni în arta cultă. Virtutea artei culte de a promova conştiinţa grupului social este o împrejurare care se repetă, oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau naţiune. Oamenii se simt solidari înlăuntrul acestor unităţi sociale, nu numai întrucît aparţin aceluiaşi peisaj şi aceloraşi descendenţe, dar şi întrucît cultivă aceleaşi tradiţii, printre care tradiţiile artistice nu sînt cele mai puţin însemnate. Admiraţia aceloraşi valori artistice uneşte pe oamenii unui grup social cu legături care se dovedesc foarte solide. Peste deosebirile de clasă socială, de profesiune, de partid politic, membrii aceluiaşi grup se pot resimţi solidari prin entuziasmul pe care îl nutresc pentru artiştii lui. Cetă-

ţile greceşti se războiau între ele, dar se întruneau în cultul comun consacrat lui Homer. Lupta lor permanentă cunoştea un moment de răgaz cu ocazia jocurilor olimpice. Virtutea socială a artei a fost bine cunoscută de greci, care au exprimat-o în mitul lui Amphyon, eroul care a ridicat zidurile Tebei în sunetele lirei. Multă vreme înainte de unitatea Italiei şi Germaniei, Dante, Giotto şi Michelangelo erau printre valorile capabile de a face pe locuitorii peninsulei de a se simţi italieni, după cum Diirer, Bach şi Goethe se numărau printre izvoarele unei conştiinţe germane. Europa este departe de a alcătui o comunitate politică. Dacă totuşi, dincolo de adversitatea statelor, s-a putut introduce sentimentul unei anumite unităţi morale, lucrul se datoreşte în mare parte artei. „Cine spune Occident, scrie odată Adrien Mithouard, înţelege în acelaşi timp, cuprinse în această civilizaţie, arta spaniolă, flamandă, germană, olandeză, engleză, italiană şi, printre aceste ramuri glorioase, trunchiul francez. Atîta felurime a temperamentelor... nu împiedică un anumit aer de familie, o asemănare invizibilă şi profundă."[10] Alături de Europa occidentală, sinteza răsăriteană a Europei se cristalizează în jurul artei bizantine, a cărei dominaţie a fost universală de la Ravenna la Moscova. Ceea ce este. adevărat pentru grupurile mari şi stabile, se poate repeta pentru grupurile instabile şi mai mici. O mulţime care manifestează devine mai solidară printr-un cîntec intonat laolaltă. Credincioşii adunaţi într-o biserică protestantă sprijină sentimentul comunităţii lor confesionale prin corurile executate în comun. Chiar o simplă întrunire de prieteni se sfîrşeşte adeseori prin cîntece. Un obicei care îşi are utilitatea lui face ca în împrejurarea congreselor, conferinţelor, a întrunirilor deliberative de orice caracter, să se organizeze concerte, reprezentaţii de teatru, expoziţii de artă. Obiceiul acesta a fost permanent, de la amphictyoniile greceşti pînă la Congresul de la Erfurt şi pînă la numeroasele adunări internaţionale ale zilelor noastre. In toate timpurile şi în toate prilejurile în care conştiinţa socială a unui grup trebuia susţinută sau creată, arta şi-a dat contribuţia ei.

Dar arta a manifestat totdeauna şi funcţiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mişcări de opinie ale

sensibilităţii colective. Legătura mediului social, prin elementele lui intelectuale şi afective, cu opera de artă a fost înţeleasă în chipuri felurite. Un H. Taine, de pildă, înţelege arta ca exercitînd o lucrare de adaptare la condiţiile morale ale mediului social. In lumea artei nu apar şi mai cu seamă nu se menţin, reuşind să se impună şi să cucerească pentru ele succesul şi admiraţia, decît opere care reprezintă şi exprimă societatea în care sînt pregătite. „Există o direcţie ideală care e aceea a secolului, scrie H. Taine, talentele care vor să crească într-un alt sens găsesc calea închisă ; presiunea spiritului public şi a moravurilor înconjurătoare le comprimă sau le deviază, impunîndu-le o înflorire anumită."[11] Pe calea acestui proces de adaptare, comun operelor de artă şi organismelor biologice, conţinutul vieţii sociale, elementele constitutive şi aspiraţiile ei ar trece în opera de artă. Arta ar fi dedublarea societăţii. Fără îndoială că teoria lui Taine cuprinde o însemnată parte de adevăr. Este firesc ca artistul, dorind să găsească ascultare în publicul său, să adopte modul lui de a vedea şi de a simţi. Dar acest adevăr nu este nici absolut universal, nici exclusiv. Chiar invocarea legilor generale ale vieţii ne împiedică să-l primim fără nici o rezervă. Căci, după cum observă E. Hennequin, dacă există o lege a adaptării organismelor, există una a persistenţei în forma lor proprie.[12] Mai cu seamă în om, nevoia de a-şi economisi forţele şi de a nu-şi pierde achiziţiile inteligenţei, îl conduce către acele invenţii menite să facă faţă variaţiilor mediului. Trecînd dintr-o climă caldă într-una rece, oamenilor nu le-a crescut blană pe corp, ci s-au acoperit cu blana altor animale. Ei au transportat griul, odată cu migraţiunile la care au fost siliţi şi, trebuind să se apere de fiare, au inventat armele. Adaptările vieţii nu sînt totdeauna conformiste, ci foarte adeseori defensive, negative, antagoniste. Aşa se explică cum operele artei sînt atît de des opuse mediului în care au apărut. Pascal şi Saint-Simon sînt profund diferenţiaţi de mediul în care apar. Ce asemănare există apoi, se întreabă Hennequin, între Lucreţiu şi Cicero, Leopardi şi Giusti, Heine şi Uhland, Tolstoi şi Dostoievski ? Pe de altă parte, odată cu creşterea în complexitate şi eterogeneitâte a grupului

social, o libertate mai mare revine fiecărui ins, şi nimeni nu mai este împiedicat să-şi manifeste originalitatea sa. Aşa se face că în arta societăţilor superioare, cum era societatea franceză la sfîrşitul veacului al XlX-lea, puţeau coexista alături Goncourt cu Zola, Leconte de Lisle cu Verlaine, Puvis de Chavannes cu Raffäelli, Cesar Franck cu Gounod. în sfîrşit, nu numai că arta se poate opune mediului social, nu numai că se poate dezvolta cu independenţă faţă de el, dar uneori ea oferă mediului tocmai compensaţia ideilor şi sentimentelor care îi lipsesc. Astfel a arătat Fr. Nietzsche cum Grecia dionisiacă şi-a creat plastica şi epica apolinică, dintr-un impuls compensatoriu.[13] O compensaţie de acelaşi ordin regăsim în poezia lakistă engleză, a unui Shelley sau Colleridge, cea mai spiritualistă formă a poeziei moderne, apărută în mediul materialist al acelei Englitere din prima jumătate a secolului trecut, care se găsea într-un activ proces de colonizare a lumii, într-o mare expansiune a afacerilor sale şi la un punct al industrialismului care nu fusese atins nicăieri pe glob. „Nu se poate nega, scrie odată F. Baldensperger, că literatura este complementară şi «compensatoare»- faţă de societate şi că sforţarea artiştilor, căreia îi răspunde adeziunea contemporanilor şi naţionalilor, năzuieşte să înzestreze un grup cu ceea ce viaţa reală îi refuză."[14] Literatura romantică, observă Baldensperger, a găsit formele ei excesive şi fantastice cu Antony, Petrus Borel, Philothee O'Neddy, tocmai între 1830 şi 1840, în timpul regalităţii burgheze a lui Ludovic-Filip, regele cetăţean. Englitera veacului al XVIII-lea, plină de bun-simţ, profesînd o filozofie senzualistă sau un deism raţionalist, găseşte romanul *negru,* superstiţios şi terifiant, în genul lui Horace Walpole. Exemplele se pot înmulţi pentru a dovedi că nu în toate împrejurările arta este expresia societăţii, uneori fiind negaţia sau compensaţia ei. In primul caz, arta exprimînd societatea, aducînd într-o lumină mai vie tendinţele ei latente, determină fenomenul *succesului.* în cel de al doilea, dînd o replică lipsurilor sociale şi provocînd curente noi, prilejuieşte fenomenul *influenţei.* Succesul şi influenţa unei opere nu coincid totdeauna. Sînt opere care s-au bucurat de un mare succes, dar a căror influenţă s-a pierdut în efecte frivole. Marele succes al lui *Cyrano* de Rostand a ajuns pînă la urmă să denumească cu titlul lui cîteva articole de modă. Baldensperger poate adăuga însă exemplul lui *Obermann* de Senancour, care, desi n-a avut un succes considerabil, a imprimat marca sa sensibilităţilor tinereşti de la 1825. Rareori succesul şi influenţa se întrunesc cu ocazia aceloraşi opere. Prestigiul acestora din urmă este cel mai mare.

Printre tendinţele sociale susţinute sau create de artă, aceea războinică a fost mai deseori studiată. „Toate artele nobile şi pure ale păcii, scrie J. Ruskin, sînt întemeiate pe război. Niciodată pînă acum nu s-a produs o mare artă decît la popoarele de soldaţi. Nu există artă a popoarelor de păstori şi nici a popoarelor de cultivatori, dacă se menţin în pace."[15] Acelaşi lucru despre popoarele care rămîn numai comerciale. Epopeile homerice îşi trag substanţa lor din marile fapte de arme ale invaziunilor dorice. *Les Chansons de gestes* se dezvoltă pe temelia culturii cavalereşti a evului mediu. Paralelismul acesta a fost urmărit de Paul Adam, într-o mică scriere consacrată raportului dintre război şi literatură, pînă în pragul zilelor noastre.[16] De fapt, Homer şi Pindar, Vergiliu, epopeile medievale franceze şi germane, Ariosto şi Tasso, Stendhal, Balzac, Hugo şi Zola stabilesc un raport strîns între război şi literatură, care explică nu numai cauzele determinante ale operelor lor, dar şi funcţiunea pe care trebuie s-o fi împlinit în conştiinţa popoarelor. De asemeni, reprezentarea plastică a războiului, a luptătorului, a faptelor de arme a fost aproape permanentă. O direcţie unică se dezvoltă de la basoreliefurile asiriene, la capodoperele artei greceşti, cu războinicul rănit care se găsea altădată pe frontonul templului din Egina pînă la cavalerii de pe friza Parthenonului, pînă la luptele dintre greci şi amazoane sau dintre centauri şi lapiţi, atît de general reprezentate în temple sau pe sarcofage, şi pînă la *Gladiatorul murind* din epoca elenistică. Seria acestui motiv continuă apoi prin nenumăratele statui mormintale de cavaleri medievali înarmaţi, prin unele din pînzele şi monumentele Renaşterii, cum este cavalerul Guido da Fogliano al lui Simone

Martini, şi prin numeroasele portrete şi statui de condotieri, cum este aceea închinată lui Colleone de Verrocchio sau lui Gattemalata de Donatello, pînă la pînzele unui David. O enumerare foarte incompletă, dar care poate da o idee de stăruinţa şi frecvenţa motivului războinic în artă. Desigur, generalizarea lui Ruskin este prea grăbită. Nu toate operele artei îşi trag seva lor din război şi acesta nu este motivul lor unic. Alături de război, arta s-a inspirat din muncă, iubire şi pietate, şi s-a pus adeseori în serviciul lor. Nu este mai adevărat nici că popoarele de păstori, agricultori sau comercianţi n-au putut să se înalţe la expresia artistică. Etnografii laudă de multă vreme arta primitivilor păstori şi cultivatori, cum sînt negrii africani, indienii americani şi oceanicii. Arta cretană era a unui popor negustoresc, ca şi aceea a veneţienilor sau a olandezilor şi flamanzilor * moderni. Războiul şi stilul de viaţă socială care se dezvoltă din el este numai una din condiţiile cauzale sau finale ale artei. Alături de război, numeroase alte tendinţe ale vieţii sociale îşi pot afla solicitarea lor prin artă. Funcţiunea socială a artei este cu mult mai întinsă. Generaţia care a făcut revoluţia franceză şi-a primit o parte din pregătirea ei în operele lui Voltaire, Rousseau şi Diderot. Chateaubriand a pregătit în bună parte Restauraţia. Se cunoaşte apoi conexitatea dintre democraţia Republicii a treia în Franţa şi naturalismul literar, cu tendinţa lui de a studia faptele şi legile naturii, singurele autorităţi presupuse reale în viaţa societăţilor. „Republica va trăi sau va muri, scrie E. Zola, după cum va primi sau va respinge metoda noastră. Republica va fi naturalistă sau va înceta să mai existe."[17] Să mai vorbim apoi de mişcarea literară semănătoristă sau poporanistă în realizarea programului de reforme sociale şi în pregătirea unităţii naţionale a poporului nostru ? Faptele sînt bine cunoscute şi nu fac decît să întărească adevărul privitor la funcţiunea socială a artei.

Dar în afară de acest sprijin pe care arta îl dă societăţii, întărind conştiinţa ei de grup sau solicitînd

*** In ediţia a III-a : finlandezilor. Corectat după ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).**

tendinţele extraestetice care o străbat, ea mai are şi o altă funcţiune, care este în acelaşi timp socială şi estetică. Arta creează un public, adică un grup omenesc solidar prin anumite aspiraţii estetice, manifestînd anumite preferinţe artistice, afirmînd un gust, desigur pe baza anumitor tendinţe sociale. Formaţiunea socială a publicului nu este statornică şi nu se obiectivează în instituţii durabile, cum este cazul pentru naţiune, pentru confesiune, partid politic etc. Caracteristica lui este de a se putea desface oricînd şi a se recompune în volume mai mici sau mai mari, după felul operei sau al categoriei de opere care îl prilejuieşte. Există un public al teatrelor, al muzicii sau al poeziei lirice. Dar printre acestea, există un public al melodramelor sau revistelor şi al dramelor de idei, un public ai operetei sau al oratoriilor, al romanţelor populare sau al inspiraţiei esoterice. Cineva care se găseşte în publicul lui Hugo nu trebuie neapărat să se afle şi printre cititorii lui Mallarme. Nici ascultătorii lui Offenbach nu sînt totdeauna admiratorii lui Saint-Saens. Această instabilitate a publicului complică încă mai mult studiul raporturilor dintre artă şi viaţa socială. Mai cu seamă în legătură cu societăţile evoluate şi foarte diferenţiate în structura lor, pluralitatea şi coexistenţa grupurilor de public interzic sociologiei artei generalizări sau distincţii prea grăbite. Dacă o anumită operă de artă este sau nu reprezentativă pentru un anumit grup social, este o întrebare care nu poate să-şi găsească răspunsul înainte de cercetarea amănunţită a structurii societăţii. Cînd P. Lasserre declara romantismul străin de aspiraţiile sufletului francez[18], afirmaţia era desigur eronată, deoarece au existat predispoziţii şi curente în societatea franceză în prima jumătate a veacului trecut, care, recunoscîndu-se în poezia unui Hugo, Vigny sau Musset, le-au pregătit succesul. Afirmaţia lui Lasserre avea totuşi o îndreptăţire, deşi numai una parţială, valorînd pentru acele categorii ale societăţii franceze ataşate vechiului regim şi valorilor lui estetice, care au obţinut Restauraţia şi care continuă încă să fie reprezentate de un Maurras, Leon Daudet etc. Forţa care ţine laolaltă un public este, aşadar, în acelaşi timp estetică şi socială. Ceea ce grupează o seamă de oa-

meni în jurul unei opere poate fi, în acelaşi timp, tendinţa ei socială, dar şi valorile ei artistice. Aceste două energii solidarizante nu merg însă totdeauna împreună, mai cu seamă cînd progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel. Se pot găsi astfel într-un public artistic oameni care, după aspiraţiile şi legăturile lor sociale, aparţin unei lumi opuse tendinţelor sociale ale operei care le-a creat. Şi tocmai această facultate a amatorului modern de artă de a disocia între social şi estetic, dă vieţii noastre artistice acea mobilitate interioară, care ne surprinde în contrast cu statismul relativ, cu vechimea şi stabilitatea tradiţiilor care dominau arta altor vremuri.

d) ARTA ŞI RELIGIA

Printre manifestările vieţii sociale, religia este una dintre acelea care a fost mai bine studiată. Cercetările sociologiei moderne ne împiedică de a reduce religia la sentimentul religios individual. Religia nu apare decît în cadrul societăţii, se obiectivează în instituţii şi practici colective şi organizează în genere relaţia pe care grupul social o întreţine cu forţele invizibile presupuse a determina viaţa lui. Dar cu toate că religia este una din formele de manifestare ale vieţii sociale, studiul raportului ei cu arta, prin mulţimea şi specialitatea problemelor pe care le pune, face necesară o expunere separată. Am înfăţişat în paginile precedente influenţa pe care coexistenţa omenească o exercită asupra artei, asupra apariţiei ei, asupra formelor pe care le îmbracă în dezvoltarea ei istorică, dar şi finalităţile sociale pe care arta le slujeşte. Urmează să reluăm această expunere, izolînd din grupul faptelor legate de coexistenţa omenească pe acelea care exprimă şi organizează legăturile grupului social cu invizibilul de care se simte dependent.

Arta, s-a spus, a luat naştere din magie, una din formele cele mai vechi ale religiei. Dacă primitivul desenează şi modelează, dacă improvizează poetic şi cîntă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau cuvîntului de a lucra asupra fiinţelor sau evenimentelor pe care le reprezintă

sau le denumeşte. Magia homeopatică, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se cheamă între ele, permite ipoteza că la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin cîntec şi poezie. S. Reinach, unul dintre autorii care au emis mai întîi această ipoteză, crede a o putea susţine prin faptul că desenele omului primitiv reprezintă de cele mai multe ori animale din speţele comestibile. Niciodată nu s-au găsit în peşterile troglodiţilor desene înfăţişînd lei sau tigri, hiene, şacali, lupi sau şerpi, ci totdeauna numai mistreţi, bizoni sau reni, animale pe care troglodiţii le vînau şi le consumau. Reprezentarea lor plastică ar fi avut deci scopul de a le vrăji prezenţa şi de a le aduce în stăpînirea vînătorului care le rîvnea.[1] Ipoteza este cu atît mai plauzibilă, cu cît observaţia primitivilor moderni ne poate conduce la acelaşi rezultat. Levy-Bruhl, care a colectat un mare număr de documente în această privinţă, ne dă numeroase exemple relative la virtutea magică atribuită imaginilor plastice, dansurilor şi ceremoniilor care imită vînatul sau acţiunea vînătorii.[2] Astfel, tribul indian al mandanilor execută cu prilejul vînătorilor o pantomimă în care oamenii dansează acoperiţi cu pielea unui bizon sau cu o mască reprezentîndu-l. Dansul durează uneori două sau trei săptămîni, pînă cînd animalul apare. Dacă însă apariţia animalului întîrzie, dansatorul care oboseşte se lasă să cadă ca un bizon, în timp ce tovarăşii se grăbesc în jurul lui, mimînd gesturile jupuirii şi tăierii prăzii. După cum există un dans al bizonilor, există unul al ursului sau al cangurului, la australieni. Dansul este însă numai unul din riturile magiei menite să influenţeze prada. Fetişele sculptate fac în alte împrejurări acelaşi serviciu. Astfel, eschimoşii cînd doresc să vîneze cerbul, înalţă în vîrful unei prăjini imaginea unui vrăjitor şi vînător renumit de care atîrnă alte imagini menite să determine mişcările animalului. Puterea fetişelor este reputată în Africa occidentală a fi atît de mare, încît acţiunea lor este folosită nu numai în ocazia vînătorilor şi a pescuitului, dar şi în aceea a războiului, a comerţului, a plantării de arbori, în întreprinderile dragostei ş.a.m.d. Triburile de indieni care se îndeletnicesc cu pescuitul sculptează adeseori figuri reprezentînd păsări

de mare, cunoscute ca mîncătoare de peşti, pe care le atîrnă de pupa corăbiilor lor. Măciucile indienilor din Columbia britanică reprezintă adeseori leul de mare sau balena, adică tocmai animalele care atacă pe acelea care urmează a fi ucise cu aceste măciuci. Prin sculpturile care o împodobesc, măciuca dobîndeşte astfel o putere şi o eficacitate mai mare. In sfîrşit, pentru ca anumite animale sau plante totemice să nu se împuţineze sau să dispară, primitivii execută în unele locuri ceremonii capabile să sporească numărul lor. Este cazul ceremoniilor australiene numite *intichiuma,* descrise mai întîi de Spencer şi Gillen. Animalele nu sînt dealtfel reprezentate de primitivi numai pentru a le face să cadă pradă vînătorilor, dar atunci cînd sînt *totemuri,* adică animale care protejează un clan şi din care membrii lui cred a descinde, pentru a-şi asigura această protecţie sau pentru a marca prin imaginea lui blazonul clanului, semnul proprietăţii pe obiecte, numele etc. După cum a arătat-o bine E. Durkheim, acesta trebuie să fie înţelesul imaginilor de animale totemice pe scuturile, corturile, bărcile sau mormintele indigenilor din America^de-Nord sau din Australia.[3]

O mare influenţă a exercitat magia şi asupra dezvoltării muzicii şi poeziei primitive. Toate operaţiile magice sînt însoţite de formule de incantaţie. Aceste formule sînt în genere cîntate. Ele sînt socotite a exercita o influenţă asupra puterii mistice inerente lucrurilor. Primitivii denumesc cu acelaşi cuvînt această putere, formula de incantaţie care o influenţează şi cîntecul care o însoţeşte. După cum au arătat-o Hubert şi Mauss, acest înţeles multiplu se regăseşte în expresia *mana* a melanesienilor, *orenda* a huronilor sau *wakan* a indienilor din America-de-Nord.[4] Dar această identitate a expresiilor care denumesc deopotrivă cîntecul şi magia nu poate fi urmărită şi în limbile culte ? Latinul *carmen* n-a dat pe francezul *charme ?* Foarte curînd se produce însă o disociaţie între poezie şi cîntec. înţelesul cuvintelor poeziei se pierde şi cîntecul care o însoţeşte este socotit a influenţa singur lucrurile. Acesta este cazul cîntecelor incomprehensibile ale australienilor şi mincopienilor. Uneori cuvîntul este eliminat aproape cu desăvîrşire, încît textul unei bucăţi muzicale ajunge a nu mai fi constituit decît din repetiţia ritmică a unei simple interjecţii. Combarieu, care a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică şi magie numeroase mărturii, crede a putea recunoaşte chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicii incantatorii.[5] Studiul formulelor magice pune în evidenţă procedeul repetiţiei, al aliteraţiei, al răsturnării unei serii de vocale, al variaţiilor, al înlănţuirii de teme felurite : tot atîtea procedee care revin şi în muzică.

Dar influenţa religiei, în sensul larg al cuvîntului, asupra dezvoltării artelor nu s-a istovit niciodată. Tragedia grecească evoluează, după unele teorii, din ditirambul cîntat şi dansat în cinstea lui Dionysos ; după altele, din threnele funebre închinate lui Adonis : în tot cazul, dintr-un vechi cult păgîn in legătură cu vegetaţia, în acelaşi fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile medievale, care încă în veacul al Xll-lea se jucau în biserică, apoi pe parvis-ul sau în pieţele din faţa lor. Nu este nevoie să insistăm aci asupra legăturilor strînse care unesc păgînismul cu plastica grecească. Relaţiile dintre plastică şi religie s-au păstrat şi în creştinism, şi mult înainte ca Renaşterea să fi produs o artă laică, marea majoritate a operelor de arhitectură, pictură şi sculptură aveau un caracter religios. Această conexiune s-a păstrat mai multă vreme în orientul Europei, încît despre ţările ortodoxe se poate spune că înainte de veacul al X1X-lea au ignorat cu totul orice artă plastică laică. Varietatea curentelor religioase în cadrul creştinismului apusean a provocat totdeauna expresia lor plastică. Franciscanismul, cu iubirea lui panteistă a naturii, determină realismul lui Giotto. Reforma stăvileşte pentru un moment pictura şi sculptura religioasă. Dar interiorizarea credinţei pe care ea o determină provoacă arta plină de pietate a lui Rembrandt. Iezuitismul, intrat în serviciul contrareformei, a dat un impuls formidabil artelor plastice în ţările apusene. Se cunosc legăturile pe care le-au întreţinut un Michelangelo, un Rubens, un Van Dyck, un Bernini cu cercurile iezuitice. Un autor care a consacrat acestei epoci o interesantă expunere a arătat care a fost acţiunea iezuitismului asupra unora

din particularitățile stilistice în arta apuseană a veacului al XVII-lea.[6] Propagandismul iezuitic determină arta de mari efecte teatrale a lui Bernini. De asemeni, metoda intuitivă a „exercițiilor spirituale" ale lui Ignatiu de Loyola, constînd din încordarea imaginației pentru a obține viziunea cît mai concretă a suferințelor Mântuitorului, stă la baza crudului naturalism al artei spaniole în secolul al XVII-lea, în operele unui Montanez sau Mena.

Literatura modernă n-a stat nici ea în afară de influența religiei. Calderon este propriu-zis poetul dramatic al catolicismului iezuitic. Se știe cît de profundă a fost înrîurirea jansenismului asupra lui Racine, autorul tragediilor biblice *Athalie* și *Esther*. De asemeni, care a fost acțiunea cvietismului d-nei Guyon asupra lui Fenelon. După E. Seilliere, această influență, prin misticismul ei feminizat, prin cultul consacrat pasiunii, a fost determinantă pentru concepția lui Rousseau și prin el asupra întregului romantism.[7] După secolul al XVIII-lea, mai degrabă raționalist și ateu. romantismul înseamnă în multe privințe o restaurare a catolicismului în literatură, încă de la începutul secolului, Chateaubriand, în *Le Genie du Christianisme* (1802), subliniază virtuțile artistice ale miraculosului creștin, tăgăduite mai înainte. Marii poeți ai romantismului francez, Lamartine și Hugo, cultivă inspirația religioasă. Concepția lui Balzac se cristalizează în jurul ideii catolice. în Germania protestantă, romanticii arată și ei o deosebită înclinare pentru catolicism. Pastorul Herder însuși recunoște cît de favorabil este imaginativismul catolic, spre deosebire de raționalismul protestant, promovării artelor plastice și poeziei.[8] Se cunoaște apoi care a fost simpatia pentru catolicism a unor poeți ca Novalis, Wackenroder, Zacharias Werner sau Fr. Schlegel, acești doi din urmă convertindu-se și intrînd în sînul bisericii catolice. Influența catolicismului asupra operelor lor a fost considerabilă. Fără această influență niciodată n-ar fi apărut lucrări ca *Europa oder die Christenheit* a lui Novalis, *Genoveva* lui Tieck, *Herzenvergiessungen eines Klosterbruders* de Wackenroder sau dramele lui Zacharias Werner. în literatura franceză, influența catolicismului nu se termină cu romanticii. Ea se continuă prin Baudelaire, prin Verlaine din *Sagesse,* prin Huysmans, prin lirica unui Charles van Lerberghe și Peguy. Ortodoxismul își dă expresia lui universală în romanul lui Dostoievski, mai cu seamă prin *Frații Karamazov,* în vădită opoziție cu creștinismul apusean.

Dar în timp ce, inspirîndu-se din religie, literatura a produs necontenit forme noi, artele spațiale, în măsura în care au rămas în serviciul bisericii, par a se fi oprit la etape mai vechi ale evoluției. Astfel, printre puținele monumente arhitecturale religioase ridicate în veacul al XlX-lea, care se bucură de un renume universal, biserica Sainte-Madeleine din Paris, datorită în forma ei actuală lui Vignon și Huve, imită un templu grecesc cu coloane corintiene ; cunoscuta *Votivkirche* din Viena, opera lui Heinrich von Ferstel sau *Apollinariskirche* din Remagen, lucrarea lui Zwirner, revin la stilul gotic. întoarcerea la gotic a fost adoptată dealtfel nu numai de comunitățile catolice, dar și de cele protestante, care primiră pentru construcțiile lor și stilul primelor bazilice creștine și stilul romanic. Sub aceste îndrumări lucrează în prima jumătate a veacului trecut germanii Stiiler și Persius, constructori de biserici protestante în stil de bazilică sau, în ani mai apropiați de noi, J. Otzen cu *Kreuzkirche* din Berlin, operă de stil bastard. Goticul rămîne într-acestea aproape singurul stil al construcțiilor religioase cu Viollet-Le-Duc în Franța, cu Pugin în Anglia.[9] Nici pictura sau sculptura religioasă n-au depășit modelele Renașterii sau barocului, după cum întreaga artă religioasă în țările ortodoxe a rămas în sfera stilului bizantin. Instituția bisericii a păstrat astfel legătura dintre arta plastică modernă și religie, fără ca aceasta să mai fie totuși izvorul unor creații originale. Nici un mare nume de pictor, de sculptor sau de arhitect religios nu poate fi pus în epoca noastră alături de numele unor poeți creștini ca Chateaubriand, Lamartine, Dostoievski sau Balzac. Faptul provine desigur din aceea că, pe cînd plastica religioasă modernă a lucrat în cadrul instituțional al bisericii, sub comandamentul tradițiilor ei puternice, literatura s-a dezvoltat în marginea bisericii și uneori în aparentă opoziție cu ea, cum a fost cazul

atîtor poeţi creştini care au suferit în Apus sancţiunea punerii la index. Dacă religia şi chiar varietăţile ei confesionale au fost un izvor regenerator pentru artă, şi anume pentru manifestările ei, care s-au putut exercita cu mai multă libertate, nu acelaşi a fost cazul în ce priveşte influenţa bisericii. Grija bisericii, sociologiceşte explicabilă, de a menţine tradiţiile ei constitutive, a lucrat asupra artei, în epoca mai nouă, ca un factor de statism.

Inspirîndu-se de atîtea ori din religie, arta a stat deseori la rîndul ei în serviciul sentimentului religios. Dacă Evangheliile au putut îndruma atîta vreme sufletele, lucrul se datoreşte şi frumuseţii lor literare. Pietatea medievală s-a alimentat într-o largă măsură din lirica latinească a unui Thomas din Celano sau Jacopone da Todi. Desigur că şi azi virtutea patetică a unor cîntece ca *Dies Irae* sau *Stabat Mater* este activă în catolicism. Nu numai prin operele poeţilor, dar şi prin imaginile plasticii sau prin compoziţiile muzicale, multe suflete au putut fi îndrumate către pietate. Un Dante, un Giotto, un Bach vor fi făcut pentru menţinerea unei conştiinţe religioase în ţările lor tot atît cît armata predicatorilor care le evanghelizează de sute de ani. O acţiune religioasă putem dealtfel recunoaşte artei chiar atunci cînd nu are un conţinut religios.

Duşmănia nutrită împotriva artei de secta iconoclaştilor sau de unele personalităţi fanatice ca Savonarola sau Calvin a trebuit în cele din urmă să cedeze în faţa conştiinţei unităţii idealului şi a sprijinului pe care formele lui felurite şi-l acordă reciproc. încă din antichitate, Platon recunoştea contemplării frumuseţii un efect mistic : accesul în patria eternă a sufletului, în lumea ideilor eterne. în acelaşi fel socoteşte Plotin că pentru a atinge principiul unic din care totul decurge, ideea de bine, care în concepţia sa se confundă cu divinitatea, trebuie să fii „amant, filozof sau muzician"[10]. Aceste vechi reprezentări ale platonismului au rămas adînc înrădăcinate în conştiinţa europeanului. Din ele se trage o vorbă ca aceea a lui Michelangelo scriind Vittoriei Colonna : „Pictura cea bună se apropie de Dumnezeu şi se uneşte cu el". Tot de acolo cuvîntul lui Luther, care, denumind

muzica „o artă divină", o recomanda educaţiei tineretului.[11] Chiar expresia populară recunoaşte frumuseţii naturale sau artistice însuşirea divinităţii. Lăudînd realitatea sentimentului care inspiră această expresie în vorbirea germanilor din vremea sa, d-na de Stael scrie : „Fiecare om poate găsi în vreuna din minunile universului pe aceea care vorbeşte mai puternic sufletului său : unul admiră divinitatea în trăsăturile unui părinte; altul, în inocenţa unui copil; altul, în cereasca privire a Fecioarelor lui Rafael, în muzică sau în poezie"[12]. Fără îndoială că arta nu este religie. Dar contemplaţia artei creează o stare de suflet favorabilă religiei. Există o anume coincidenţă a valorilor superioare ale culturii ; un entuziasm comun care le învăluie pe toate deopotrivă şi care permite artei să regăsească sau cel puţin să pregătească atitudinea religiei. în acest din urmă înţeles, gînditorul şi teologul protestant Schleiermacher vedea în artă un mijloc de a fructifica subiectivitatea, făcînd-o primitoare pentru reculegerea religioasă. Toţi filozofii idealişti dealtfel, un Fichte, un Schelling, un Hegel, au recunoscut în artă şi religie două momente continue ale aceluiaşi proces dialectic al spiritului. în urmărirea scopurilor sale imanente, spiritul se dezvoltă în artă, în religie, în filozofie. Dialectica spiritului în feluritele regiuni ale culturii explică bine pentru idealişti străvechea asociaţie dintre artă şi religie şi serviciile pe care şi le-au putut aduce. Vederea aceasta n-a rămas dealtfel cantonată în cadrul idealismului. Am văzut în altă parte (II, 2) că pentru psihologia structurală modernă, oricare ar fi tipul căruia o individualitate îi aparţine, oricare ar fi adică valoarea care o domină, ea găseşte calea către celelalte valori. Din unghiul tipului său propriu, se deschide pentru oricine perspectiva către totalitatea valorilor culturale. Astfel, ni s-a arătat că tipului omenesc care priveşte către lume din punctul de vedere estetic, nu se poate să nu i se dezvăluie ceva şi din sensul ei religios. Desigur, după cum a arătat Ed. Spranger, religia tipului estetic va avea coloratura ei specială. Dumnezeu îi va apărea ca puterea plastică şi ordonatoare care străbate lumea, întocmind-o într-un cosmos armonic de forme frumoase. Religia esteticului este panteismul. Pla-

ton şi Plotin, Shaftesbury şi Goethe sînt printre gînditorii care au izbutit să dezvolte cu mai multă forţă posibilităţile religioase ale atitudinii estetice în faţa lumii şi a vieţii.[13] Studiul lor poate aduce în această privinţă sugestii dintre cele mai instructive. Aci ne putem mulţumi însă cu stabilirea principiului.

e) AUTONOMIA, ETERONOMIA ŞI PANTONOMIA ARTEI

Studiul eteronomiei artei, pentru a fi complet, are nevoie de un adaos, care nu şi-a găsit locul pînă acum. între artă şi factorii extraestetici care îi susţin apariţia şi dezvoltarea ei de mai tîrziu, raportul variază odată cu trecerea de la forma ei primitivă la forma modernă şi cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale şi viaţa religioasă alcătuiesc, fiecare în parte, cu activitatea artistică primitivă un întreg organic cu neputinţă de analizat. îndeletnicirile practice, magice şi erotice ale primitivului se dezvoltă în creaţia artistică în unitatea aceluiaşi elan. Arta primitivă creşte în chip firesc din trunchiul tendinţelor eteronomice care constituiesc cuprinsul vieţii sociale. împrejurarea mai poate fi exprimată în forma că arta primitivă şi celelalte manifestări ale vieţii sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferenţiată, încît cu privire la ele este totdeauna greu a preciza graniţele care le despart. în faţa unei picturi de pe pereţii grotelor paleolitice sau în faţa unui fetiş african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte sînt ca feţele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situaţia artei în societăţile culte. Diferenţierea treptată a conţinutului social ipostazează arta în forma unei activităţi separate, care p'oate fi sprijinită de factorii eteronomiei ai vieţii sociale, dar care nu se mai confundă cu ei. Cînd Bellini pictează una din madonele lui, îndemnul pietăţii sale va fi fost un motiv determinant, dar ceea ce rezultă pînă la urmă este un produs care poate fi considerat din unghiul simplei lui valori estetice. Privite ca nişte opere de artă şi nu ca obiecte ale devoţiunii, madonele lui Bellini îşi păstrează

un înţeles deplin. Este cu neputinţă însă a face această disociaţie cu privire la un fetiş african, fără ca în acelaşi timp ceva esenţial din semnificaţia lui să nu se piardă. Cu timpul motivul se subtilizează în pretext. Pentru un Rafael pictura unei madone nu mai este decît un motiv cu totul aparent. Motivul efectiv şi real îl constituie îndemnul de a crea artistic. Pe această cale, arta cucereşte treptat condiţia autonomiei ei.

Ceea ce a contribuit la promovarea autonomiei artei în epoca modernă a fost situaţia specială a Renaşterii faţă de arta antică, propusă în acest timp ca model. Poezia şi plastica veche, redescoperite acum de gustul timpului, ofereau exemplul unor opere de artă independente de mediul social.[1] Statuia unui zeu antic, scoasă la iveală prin săpături arheologice, va fi fost în momentul creaţiei ei un simbol religios şi un obiect al cultului. Pentru descoperitorul ei modern ea rămînea însă o simplă operă de artă. Redescoperirea antichităţii artistice a lucrat astfel ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendinţa autonomizării ei. în acelaşi sens a lucrat magnificenţa burgheziei Renaşterii în Italia, apoi a burgheziei flamande, olandeze şi franceze în veacurile următoare, care, în locul unei arte religioase sau războinice, a încurajat o artă concepută ca decoraţie a interiorului, creînd noţiunea cu înţeles limitat estetic a *artei podoabă.* în sfîrşit, liberalismul modern, operînd acea diferenţiere a valorilor a cărei întemeiere filozofică o dă ansamblul criticilor kantiene şi al cărei scop era garantarea producătorului cultural de orice influenţă străină capabilă să stînjenească lucrarea sa, şi-a adus şi el contribuţia în procesul autonomizării moderne a artei. Partizanii „artei pentru artă" în secolul al XlX-lea, un Banville, un Gautier, un Flaubert, cu toată noutatea afişată a tezei lor, se găseau, de fapt, în curentul unei serii istorice seculare, pentru a cărei producere lucraseră deopotrivă umanismul Renaşterii, aspiraţia artistică a întregii burghezii apusene şi liberalismul mai nou. Seria istorică a autonomizării artei a continuat dealtfel şi după susţinătorii „artei pentru artă", către sfîrşitul epocii romantice. Pretenţia simbolismului de a elimina din poezie orice conţinut intelec-

tual şi de a o reduce la muzică, revenită în noţiunea „poeziei pure" a lui H. Bremond[2], lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale şi programatice[3], pe care vrea s-o reducă la un pur joc al fanteziei sonore, reclamaţiile cubismului în pictură, care, în locul anecdotei din pînzele vechilor maeştri, doreşte simple armonii de linii, suprafeţe şi culori, sînt tot atîtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiţia autonomiei ei.

Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătuşarea forţelor artistice creatoare. Ieşită, cel puţin parţial, de sub comandamentul tendinţelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber şi, prin urmare, mai bogat. Densitatea creaţiei artistice în cultura modernă este, fără îndoială, un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar şi calitativă. Mai multe forţe artistice deşteptate la conştiinţa vocaţiei lor înseamnă o sporire a sorţilor pentru vocaţiile geniale. Şi, de fapt, veacul al XlX-lea, epoca prin excelenţă a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, într-o proporţie pentru care nici o analogie nu poate fi găsită în trecut. Intr-un interval de timp de mai puţin de cinci decenii, creează partea cea mai importantă a operei lor nişte artişti ca Balzac şi Hugo, Tolstoi şi Dostoievski, Ibsen, Delacroix şi Wagner. Nici quatrocento sau cinquecento italian, cu toată extraordinara lor producţie în ordinea plastică, n-au creat un număr egal de figuri mai mari în domeniul atîtor arte. Este absolut sigur că enormul avînt artistic al ultimului veac se datoreşte în primul rînd eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altădată.

Dar autonomizarea artei s-a legat şi cu unele dezavantaje. Strîns asociată cu tendinţele eteronomice, arta primitivă înnobila toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. „în societăţile primitive, scrie Bougle, arta există pretutindeni; ea ne apare amestecată în totul."[4] Aceeaşi situaţie o caracterizează J. Cohn, cînd denumeşte arta primitivă *pantonomică.*[5] Pantonomia artei s-a păstrat şi mai tîrziu. Viaţa socială a antichităţii şi a evului mediu se desfăşura încă într-un plan artistic care a fost părăsit mai tîrziu. Meseriile, formele vieţii profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. Odată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieţii sociale, disociate din complexul care le menţinea solidare cu arta, au pierdut orice frumuseţe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micşorat baza ei de atingere cu întinderea vieţii sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti. Mulţimea marilor artişti şi a marilor opere în veacul al XlX-lea nu coincide deloc cu o frumuseţe deosebită a obiectelor uzuale şi a întregului cadru în care existenţa socială a secolului se desfăşoară. Raportul este mai degrabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s-a însoţit în tot decursul veacului al XlX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situaţia nu ni se pare însă iremediabilă şi fatală. Reluînd problema, vom căuta să arătăm într-un capitol viitor, consacrat locului artei în civilizaţia modernă, cum din înseşi datele fundamentale ale acesteia, vechea pantonomie a artei pare a se reconstitui pe altă cale.

în sfîrşit, autonomizarea artei a avut şi o altă consecinţă. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit şi interesul cu oare era urmărită altădată, îngustînd şi specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puţine rădăcini de sufletul mulţimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinaţi, este un alt fenomen al timpului nostru decurgînd din procesul autonomizării ei. In locul artei religioase a altor epoci, se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat, în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreţine vitalitatea, ameninţă să moară. Arta esoterică a rafinaţilor, construită pe afirmarea au-

tonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadențe care se consumă cu demnitate şi distincție. Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător, dacă ne spunem că, în această vreme, nevoia artistică a maselor nu piere, dar ea este captată şi întrebuințată de artişti şi opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul, pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influența mediocrității sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului şi în care omul de azi să-şi recunoască destinul şi aspirațiile lui, poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou şi influența pe care în mare parte a pierdut-o.

7. DIFERENȚIERILE SOCIALE ŞI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

Comparația artei primitive cu arta cultă ne-a folosit ca o procedare metodică menită să analizeze şi să scoată în evidență factorii extraestetici care susțin întreaga evoluție a artei, în toate societățile omeneşti. Această comparație a stabilit însă pînă la urmă şi unele deosebiri între arta primitivă şi cultă, de care cunoştința lor mai exactă trebuie neapărat să țină seama. Deosebirile dintre aceste două forme de artă provin din caracterul felurit al societăților în mijlocul cărora apar. Arta primitivă este manifestarea unui grup omenesc relativ mărginit şi foarte omogen. Micul volum al triburilor primitive stă la originea statismului şi tradiționalismului lor în toate domeniile. Unde se găsesc puțini oameni laolaltă, mulțimea influențelor în acțiune este restrînsă, îndemnul imitației reciproce este mai puternic, individualitatea originală este încă absentă. Lipsa de inventivitate a artei primitive, tradiționalismul ei secular, sărăcia şi monotonia motivelor ei decurg din puțina întindere a grupului social care o susține. Dar o societate restrînsă este în acelaşi timp şi puțin diferențiată. Mulțimea şi varietatea funcțiunilor într-o societate apar totdeauna odată cu sporirea volumului ei. Lipsa de diferențiere lăuntrică, omogenitatea triburilor este pricina fenomenului denumit pantonomia artei primitive, adică al prezenței ei universale şi al amestecului ei cu toate formele de manifestare a vieții sociale. Dimpotrivă, ceea ce se numeşte

artă cultă este totdeauna produsul unor societăţi mai extinse şi mai diferenţiate. Extinderea grupului social sporind numărul influenţelor şi provenienţa lor introduce în arta cetăţilor şi a naţiunilor o vioiciune, o multiplicitate şi o varietate de teme superioară. Diferenţierea socială eliberează apoi individualitatea creatoare şi ipostazează activitatea artistică într-o formă autonomă de manifestare socială, ruinînd vechea ei pantonomie.

Este cu neputinţă de a înţelege arta primitivă fără a o pune în legătură cu societăţile foarte mărginite în mijlocul cărora apare. Din această simplă constatare se vede cît de riscată este identificarea dintre arta primitivă şi arta infantilă, încercată de atîtea ori. „Arta copiilor şi arta primitivă a adulţilor, scrie Luquet, prezintă exact aceleaşi caractere."[1] Ipoteza identităţii dintre aceste două forme ale artei este primită cu scopul de a dobîndi un surplus de lumini asupra condiţiilor care determină creaţia primitivă. De cînd ştiinţele morale au preluat legea haeckeliană după care ontogenia repetă filogenia, se presupune că activitatea artistică a copiilor reproduce în particularităţile şi condiţiile ei arta primitivilor, şi cum observaţia acesteia din urmă este dificilă, întru cît priveşte varietatea ei exotică, şi imposibilă, în ce priveşte speţa ei preistorică, se socoteşte că studiul artei infantile poate ajunge la rezultate cu neputinţă de atins altfel. Faţă de acest mod de a raţiona foarte generalizat astăzi, se cuvine a se observa că numai arta primitivă reprezintă o diferenţiere socială a creaţiei artistice, pe cînd arta infantilă înfăţişează produsul unei diferenţieri psihologice. Arta primitivă şi infantilă nu sînt deopotrivă manifestarea unui grup social puţin numeros şi omogen. Arta infantilă este mai degrabă lucrarea unui artist solitar. Arta infantilă nu este corelaţionată cu un public. Din acest punct de vedere, ea se deosebeşte de toate formele artistice, cu singura excepţie a artei patologice a schizofrenicilor. Copilul care desenează sau care improvizează muzical şi îşi povesteşte o întîmplare n-o face niciodată cu scopul de a obţine un efect asupra altor persoane. Produsele sale artistice rămîn un fel de autoconfesiune şi au în această calitate un caracter tainic. El nu consimte să le înfăţişeze şl nu le repetă de bunăvoie în faţa unor oameni străini, ci numai cu oarecare greutate şi după ce succesul obţinut aprinde în conştiinţa lui naivă ceva din starea de spirit a artistului adult. Pe de altă parte, spre deosebire de arta primitivă, arta infantilă este liberă de orice tendinţe eteronomice. Neurmărind să influenţeze pe cineva, ea nu este determinată şi nu se găseşte în serviciul curentelor care străbat viaţa socială. Copilul nu se slujeşte de desen, scrie P. Lascaris, „ca de o scriitură pictografică, nici ca de un ornament, cu atît mai puţin pentru a-şi face divinităţile propice sau pentru a-şi indica adeziunea la un clan sau la un trib. Copilul desenează din nevoia de a face ceva, dintr-o simplă impulsie motrice, la care vine să se adauge imitaţia unui act pe care îl vede sau pe care l-a văzut împlinindu-se sub ochii săi."[2] Dar pentru aceste motive, nu se poate spune că lucrează artistic dintr-un motiv estetic autonom, deoarece el n-a putut încă cuceri conştiinţa independenţei şi a valorii intrinsece a artei. Creaţia lui este numai asocială. Ea se construieşte din elemente pur subiective şi compune întreguri care adeseori nu au semnificaţie decît numai pentru desenatorul sau povestitorul lor. Arbitrarul unora din desenele copiilor sau ale reveriilor lor pronunţate cu grai viu, adeseori observat de psihologi, nu-şi găseşte asemănarea decît în subiectivismul arbitrar al artei schizofrenicilor. Aceeaşi constelaţie spirituală în artă determină şi în creaţia infantilă şi în aceea schizofrenică termeni noi, necunoscuţi de vocabularul comun, cu înţelesuri strict artistice : „neologismele" nebunilor, observate de mulţi psihiatri[3], dar şi ale copiilor. Istorisirile acestora din urmă se urmează uneori într-un vocabular închipuit pe de-a-întregul. Şirul reprezentărilor în povestirile copiilor mici este apoi atît de relaxat, încît Groos l-a putut compara cu delirul patologic al adulţilor.[4] Niciodată arta primitivă nu manifestă însuşirile acestui subiectivism, care dă unora dintre produsele artistice infantile un înţeles personal limitat, necomunicabil, asocial. Apropierea artei primitive de arta infantilă nu se susţine mai bine nici pe terenul acelui *realism intelectual,* în care Luquet vede totuşi trăsătura lor comună. Arta primitivilor şi a copiilor, spune Luquet, se distinge prin

aceeaşi înclinare de a înfăţişa ceea ce inteligenţa cunoaşte despre lucruri şi fiinţe, nu ceea ce ochiul vede în ele. Şi, de fapt, unele trăsături decurgînd din acest realism intelectual, precum transparenţa imaginilor, disproporţia elementelor, combinaţia perspectivei frontale cu cea laterală, naraţiunea grafică etc, revin deopotrivă în ambele forme de artă. Copilul, ca şi unii dintre primitivi, va desena deopotrivă casa şi oamenii care o locuiesc, văzuţi prin zid ; el va plasa într-un profil un ochi văzut din faţă, va desena pintenii ofiţerului mai mari decît restul siluetei sau va înşira scenele succesive ale unui eveniment (imaginile tip Epinal) : tot atîtea trăsături care decurg din ştiinţa despre lucruri, nu din viziunea lor nemijlocită. Şi cu toate acestea, primele imagini desenate de oameni, siluetele de mamuţi şi de bizoni, de rinoceri, mistreţi, cerbi şi cai, găsite pe pereţii grotelor din Altamira şi Font de Gaume, au un stil de un realism uimitor. Cu referinţă la aceste exemplare ale artei primitive, putea spune M. Verworn că arta primitivă este *fizioplastică,* spre deosebire de arta infantilă, care este *ideoplastică.*[5] Alături de această artă realistă a paleoliticului şi a triburilor de vînători moderni, există desigur şi arta imaginativă a neoliticului şl a triburilor agrare, despre care am vorbit altădată, dar aceasta din urmă este impregnată de atîtea reprezentări magice, încît nici eu ea arta infantilă nu poate fi identificată.

Aceeaşi circumspecţie trebuie observată în apropierea artei primitive de aşa-numita „artă populară". Fără îndoială că deosebirile care o separă pe aceasta din urmă de arta cultă şi o apropie de formele fruste ale artei sînt esenţiale, fără ca totuşi subordonarea ei în sfera acestora să fie posibilă. întocmai ca arta primitivă, arta populară trăieşte deopotrivă într-un plan pantonomic. Societăţile rurale, adevăratele ei purtătoare, dezvoltă în forme artistice toate manifestările vieţii lor. Costumul, obiectele de utilitate şi formele sociabilităţii se îmbogăţesc aci cu un accent artistic, înfăţişînd un plus decorativ peste stricta lor finalitate. Cine se simte apăsat de urîţenia lucrurilor şi uscăciunea relaţiilor omeneşti în civilizaţiile noastre urbane trebuie să caute aceste societăţi pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă, un grai înflorit, forme ceremonioase ale întîmpinării dintre oameni şi ale adunărilor lor. Autonomizarea artei şi diferenţierea artistului sînt procese care încă nu s-au produs, şi astfel darurile de imaginaţie şi fantezie se găsesc răspîndite în toată masa socială. Pentru că nu există încă artişti specializaţi, toată lumea este mai mult sau mai puţin artistă. în schimb, spre deosebire de creaţia autonomă cultă, arta populară este mai puţin inventivă, mai conservatoare, mai statică. Ea păstrează uneori forme artistice sau amintirea unor tradiţii sau forme cultice din cea mai adîncă antichitate. Proba acestei vechimi a încercat-o P. Saintyves pentru povestirile lui Perrault, în care crede a recunoaşte urma unor vechi ritualuri barbare.[6] Locuinţa neolitică circulară, cu vatra în mijloc, se mai găseşte în Franţa, în unele colibe de păstori, beciuri de vinuri etc. Alt tip al casei neolitice revine în unele construcţii ţărăneşti din Transilvania. De asemeni, casa romană, cu o curte centrală, poartă de intrare, locuinţa în fund şi dependinţele laterale, este semnalată aproape pretutindeni în Franţa.[7] Ornamentele spirale de pe olăria neolitică se regăsesc pe vasele ţăranilor din zilele noastre. De asemeni figurinele şi animalele de pămînt ars sînt făcute de ţăranul român contemporan, întocmai ca de oamenii din epoca pietrei lustruite. Nu se poate spune totuşi că arta populară nu primeşte nici un aflux de influenţe noi. Aproape în fiecare epocă, ea dobîndeşte în depozitul ei forme ale artei culte căzute în desuetudine. Există un proces de circulaţie al formelor artistice de sus în jos, încît pentru unii autori arta populară nu este decît o veche artă cultă, preluată de societăţile rurale şi cu această ocazie simplificată şi stilizată. „Majoritatea dansurilor noastre rustice, scrie Lalo, sînt vechi dansuri de curte sau de salon, demodate în mediul lor originar şi păstrate în cîteva provincii."[8] ,.0 mulţime de influenţe îndepărtate, dar mai cu seamă acelea ale stilului roman şi ale stilului Ludovic al XlV-lea, cu acantele lor mai mult sau mai puţin înflorite, predomină încă în stilul popular scandinav al

zilelor noastre." Originea multora dintre basmele noastre pare a sta în textele lui Herodot, în povestirile unui Boccaccio sau în episoadele poemelor lui Tasso şi Ariosto.[9] S-ar putea spune că în arta populară se încrucişează două serii de influenţe : una ridicîndu-se din arta primitivă, cealaltă descinzînd dintr-o artă cultă mai veche. Aceste două serii nu decurg însă paralel, ci se contaminează şi se amestecă între ele. In acest amestec se pierde ceva şi din firea artei culte şi din aceea a artei primitive. Comparată cu cea dintîi, arta populară reprezintă produsul unei simplificări, al unei stilizări şi tipizări. Personajele basmelor sînt lipsite uneori chiar de numele lor propriu, cadrul lor nu este aproape deloc zugrăvit, caracterele lor sînt reduse la o singură trăsătură tipică : aşa. de pildă, cînd se vorbeşte de un împărat bun căsătorit cu o femeie rea, care stăpînea într-o ţară de la miazănoapte şi din a căror căsătorie s-a născut un fecior voinic. Aceeaşi înclinaţie spre stilizare conferă decoraţiei un loc atît de precumpănitor printre artele populare, în vădit contrast cu arta infantilă, care aproape nu cunoaşte categoria decorativului, dar cu multă apropiere de arta primitivă. In schimb, dacă aceasta din urmă are, mai ales în formele ei mai evoluate, o netăgăduită pecete magică, arta populară este liberă de această tendinţă. Un dans, un desen sau un modelaj primitiv este adeseori reputat a avea o influenţă asupra realităţilor pe care le reprezintă. Nu acelaşi este însă cazul pentru manifestările corespunzătoare în arta poporului. Deşi, prin originile lor, acestea din urmă pot atinge sfera primitivă a magiei, vechiul lor înţeles s-a pierdut şi exerciţiul lor actual se face în interiorul unei constelaţii spirituale deosebite. Manifestările artei populare întovărăşesc evenimentele periodice ale vieţii naţionale, punctează ritmul ei şi în genere înlănţuie pe agentul lor cu întreaga fiinţă a naţiunii, întărind şi sporind în el conştiinţa de unitate a grupului social. Orice om din popor care încrestează stîlpul casei sale, povesteşte un basm sau îmbracă costumul său frumos împodobit, atinge prin aceste acţiuni fiinţa colectivă a neamului său, comunicînd cu ceea ce reprezintă ea ca absolut în timp şi în spaţiu. într-un mod analog, artistul primitiv putea comunica cu totemul tribului său. Aci însă, conştiinţa participării totemiste a evoluat către împărtăşirea din conştiinţa de neam, magicului i s-a substituit socialul, şi în această evoluţie şi înlocuire de valori stă şi deosebirea cea mai de seamă între arta primitivă şi populară.

8. ARTA ŞI CIVILIZAŢIA MODERNA

Cercetătorii care au vrut să stabilească originea artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o clipă înainte, să apară după aceea şi prin puterea unor condiţii determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputinţă de găsit, atît în trecutul istoric şi preistoric, cît şi în prezentul etnografic. Istoria şi întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii şi cu întreaga ei varietate spaţială. Dacă arta este însă nedezlipită de existenţa oamenilor în societate, rolul ei înlăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil de la epocă la epocă şi de la cultură la^cultură. După cum am observat şi la sfîrşitul capitolului consacrat eteronomiei artei, la popoarele primitive, dacă arta nu deţine conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vînătoarea şi munca ogorului, pregătirile războiului şi practicile rituale care îl întovărăşesc acasă, în timp ce el se desfăşoară pe cîmpiile de luptă, ceremoniile legate de naştere şi moarte, într-un cuvînt toate momentele mai de seamă ale coexistenţei sociale primitive, sînt ocaziuni de artă. Ceremoniile şi festivităţile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viaţa statului sau de viaţa religioasă, de sărbătorile poporului şi de amintirile naţiunii, prilejuiesc uneori şi printre noi manifestări artistice ale grupului.

Dar ele sînt rare, intermitente şi puţin însemnate, dacă le comparăm cu frecvenţa, continuitatea şi importanţa locului pe care astfel de manifestări îl deţin printre primitivi. Valoarea riturilor şi sentimentul festivului se găsesc azi într-o incontestabilă decadenţă. Individualismul şi laicitatea societăţilor noastre au istovit acea conştiinţă simbolică a vieţii care dădea altădată atîtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat, pe de altă parte, că odată cu desfăşurarea vieţii istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestaţiilor de grup cu creaţiile artistice individuale. Această transformare în evoluţia artistică a omenirii marchează o decadenţă a dansului, a pantomimei dramatice şi a decoraţiei, adică a tuturor artelor în care creatorul şi contemplatorul sînt deopotrivă fiinţa colectivă â grupului. Odată cu această evoluţie se schimbă şi locul artei în întregul societăţii omeneşti. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieţii sociale, ci o completare şi o. încununare a ei. Ostenelile vieţii în societate şi degradările muncii îşi găsesc în artă complementul lor cu virtuţi de regenerare şi înnobilare. Acesta este, fără îndoială, sentimentul burghezului modern, care acordă câteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotăreşte să-şi petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situaţia artei în civilizaţia modernă, se pot stabili şi unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieţii sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizaţiei moderne. Arta a jucat în timpul Renaşterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoţiunii medievale. în felul acesta, arta a grupat în jurul ei şi a servit toate finalităţile civilizaţiei omeneşti în timpul Renaşterii. Felul în care arta s-a comportat pentru a obţine acest loc central şi coordonator este deosebit de interesant şi el merită a fi notat aci. Cînd străbatem cetăţile italiene, în care viaţa Renaşterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea şi al XVI-lea s-a dezvol-

tat într-o strînsă conexiune cu viaţa religioasă, ale cărei tendinţe dominante în epoca anterioară căutau acum **a** fi slăbite şi înlăturate. Renaşterea alcătuieşte o etapă de tranziţie între tipul civilizaţiei colective şi anonime a evului mediu către civilizaţia individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertăţii, de la mistică la ştiinţă. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieţii religioase pentru a le sparge dinlăuntru. In catedralele închinate lui Dumnezeu se introduce acuma reprezentarea omului şi a naturii, cu o frumuseţe caldă şi sugestivă, care îşi ajung. Gîndul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în cîmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin ştiinţă, şi libertăţii lui s-o transforme după idealul de justiţie al raţiunii lui.

In secolele următoare Renaşterii, arta pierde conducerea spirituală a civilizaţiei europene. Artişti mari există, fără îndoială, şi în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar luptele hotărîtoare ale spiritului **se** dau aiurea decît în cîmpul artei. Impulsiunile primite din Renaştere se desăvîrşesc acum în filozofie şi în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuiesc căutate în rîndul pictorilor şi al sculptorilor, ci în acela al gînditorilor şi al literaţilor. Cîteva din genurile artistice ale Renaşterii se continuă în disciplinele morale create acum sau redescoperite. Portretul în care excelase un Rafael sau un Tizian, un Holbein sau Diirer devine analiza morală **a** omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesanţi ai portretiştilor Renaşterii sînt poeţii dramatici şi moraliştii Franţei. Aceeaşi cunoaştere imanentă **a** omului se continuă de pe pînzele acelora în teatrul lui Racine şi Moliere, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld şi chiar în aforismele, butadele şi anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol şi Chamfort. Natura care mijise în orizontul pînzelor Renaşterii **invadează** întreaga scenă a tabloului în pînzele unui Rubens şi Jordaens, Claude Lorrain şi Poussin. De aci ea se revarsă în inspiraţia poeţilor şi devine problemă pentru filozofi. Dacă astfel Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datoreşte, fără îndoială, faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului şi a Franţei. în această atingere şi prin analogie cu natura divinizată, recunoaşte Rousseau preţul naturii în om, pe care o opune convenţiilor elaborate în viaţa de curte a vechiului regim. Democraţia a însemnat în intenţia făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive şi a tuturor nedreptăţilor pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renaşterii ajungea la această îndepărtată consecinţă.

In timp însă ce aceste urmări se desfăşurau către un punct cu totul opus aceluia care le generase, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s-a întîmplat la începutul veacului trecut, în filozofia romantică. Niciodată nu s-au pronunţat despre artă cuvintele unei preţuiri mai înalte decît în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din micile ei universităţi provinciale, trăia cel puţin cîte un om practicînd religia artei şi metafizicii, îndrumările imanentiste desprinse din arta Renaşterii produseră o cunoştinţă mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspiraţie vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică şi muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuaţiile ştiinţei. Contemplarea artei greceşti, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaştere pe seama ei, le aducea în faţă exemplul unei lumi de armonie, ridicîndu-se sublimă peste contrastele şi sfîşierile lumii în care trăim noi. Din aceste experienţe se dezvoltă, pe de o parte, reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaştere a realităţii esenţiale a lumii, pe de altă parte, înfăţişarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare **a** divergenţei universale şi deci ca o ţintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filozofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă şi că nu este viaţă omenească mai bine împlinită decît aceea închinată cultului ei.

Acelaşi lucru în ce priveşte consecinţele etice ale Renaşterii. Ideea autonomiei raţionale a persoanei îşi aflase

în morala kantiană întemeierea ei cea mai adîncă şi consecinţele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul îşi găseşte în raţiunea proprie principiul voinţei lui morale, se înţelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia nu fac decît să corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinaţiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuşi putea cîştiga admiratori, dar nu şi adepţi. Ţintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercînd să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald şi încîntător al artei. Arta are, în adevăr, virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu raţiunea. Senzualitatea materiei ei se tempereazâ prin forma raţională care o ordonează. Isp.itindu-ne fără josnicie şi disciplinîndu-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. *Scrisorile asupra educaţiei estetice,* ca şi strofele poemei *Die Kiinstler,* a cărei frumuseţe provine nu din forma ei didactică, ci din curăţenia sufletului pe care îl simţim animînd-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii şi îndrumînd un viitor în care marile ei intuiţii armonioase să se transforme în certitudini ale raţiunii şi în drepte aşezări ale cetăţii.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizaţie europeană bazată pe artă. Gîndul stăpînirii naturii prin tehnică şi a reformei sociale după idealul raţiunii a fost, printre îndrumările generale ale secolului, mai puternic decît estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gînd a fost, pe de o parte, maşinismul, pe de alta, democraţia veacului al XlX-lea. Raportul maşinismului şi al democraţiei cu arta a fost în primul moment negativ. Maşinismul, înlocuind în ordinea obiectelor utile creaţia individuală a meşterilor-artişti de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborît în mod simţitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mişcau. Un om al Renaşterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuinţa sa şi găsea aci o ambianţă de lucruri frumos şi cu grijă executate, arme, mobile, vase şi cărţi înnobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănuiau modernii, înconjuraţi cum erau de obiecte reci şi inexpresive, produsele muncii fără fantezie a maşinii. Democraţia, la rîndul ei, a împuţinat conţinutul artistic al vieţii moderne. Căci arta trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificenţa principilor şi a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase şi militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidenţiale, catedrale şi mausolee şi prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreţiei pe care stăpînitorii ţărilor apusene o concepeau despre ei şi doreau a o impune şi a o face respectată de către popoarele lor. Cînd, aşadar, democraţia stinse fenomenul conştiinţei princiare şi nobilitare, valoarea artistică a civilizaţiei europene diminua în consecinţă. In locul palatelor de reşedinţă, a catedralelor şi mausoleelor, democraţia industrialistă a veacului al XlX-lea înălţă construcţiile triste şi monotone ale fabricilor şi locuinţelor de lucrători, care dau primei întîlniri cu împrejurimile marilor oraşe caracterul unei adevărate restrişti sufleteşti.

Din înseşi aceste feluri de a fi ale maşinismului şi democraţiei se impune însă nevoia artei în viaţa modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este, în adevăr, o fiinţă al cărei centru de viaţă nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără iniţiativă, fără inventivitate şi fără bucurie din industriile timpului lasă libere şi neocupate interesul şi pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes îşi caută deci un punct de aplicaţie în afară de cercul ocupaţiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politiceşte, împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adînc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viaţă care pot împlini vidul existenţei industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizaţiei noastre. Arta apare în aceste condiţii pentru a da nobleţe şi farmec unei vieţii care nu le poate cuceri în desfăşurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpînire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, şi practica libertăţilor politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuşi al vieţii moderne. Am distins altădată între valori-mijloace şi valori-scopuri. Tehnica stăpînirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza, pe această temelie de siguranţă, valori mai înalte şi autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obţinem şi sporim avuţiile economice. Avuţiile sînt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conştiinţă normală, ele sînt baza unor năzuinţe care le întrec. De asemeni, practica libertăţilor politice nu poate fi în nici un caz un scop. Pentru ce sîntem liberi ? Cui foloseşte libertatea noastră ? Iată nişte întrebări care sugerează încheierea că existenţa nu-şi poate dobîndi un înţeles decît de la punctul în care orice aspiraţie încetează. Este adevărat că civilizaţia noastră a fost definită ca o civilizaţie a mijloacelor, ca o civilizaţie faustică, în care frumuseţea voinţei încordate îşi ajunge sieşi. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate, dacă hărniciei noastre îndreptate către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepăşite.

Nu putem arăta cu siguranţă care va fi caracterul civilizaţiei viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S-ar putea întîmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc şi să fie chemată a îndeplini o funcţiune asemănătoare cu aceea pe care şi-a asumat-o de două ori în decursul civilizaţiei moderne. Putere dezrobitoare şi călăuzitoare în Renaştere şi romantism, s-ar putea întîmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforţarea de organizare a vieţii moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această orientare a fost formulată uneori şi că ea stă atît în planul de realizări cît şi în posibilităţile timpului nostru.

încă de la sfîrşitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simţit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia şi John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenţie înnobilatoare în viaţa poporului. Arta vremii sale o resimţea Tolstoi desolidarizată de viaţa poporului, plină de tendinţe antisociale, izolată în estetismul ei. Artiştii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrîngă viaţa şi să-i vorbească limba lui, propagînd în focul emoţiei artistice spiritul iubirii de oameni şi de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sînt rodul acestei orientări şi pilda pe care marele rus o dădea artiştilor contemporani. în acelaşi fel, John Ruskin prefera şi propunea ca exemplu, dintre marile varietăţi ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie şi puritate sufletească a pictorilor prerafaeliţi. Pe cînd însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălţare a poporului către creaţiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din dizarmoniile civilizaţiei noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde şi întări influenţa armonioasă a artei. Din cuvîntul lui Ruskin au pornit toate acele iniţiative de popularizare a artei, prin răspîndirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulţirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaşte şi înţelege realizările cele mai desăvîrşite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. în acelaşi timp, propaganda ruskiniană a stat la originea mişcării de înălţare artistică a industriei caselor, a mobilierului şi a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru îşi caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rîndul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne şi civilizate încercau să cîştige pentru ele.

Dacă, pe de altă parte, democraţia în faza ei de luptă şi afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare, democraţia întreţine o multiplă relaţie cu artisticul. Este drept că odată cu înlăturarea claselor nobiliare, dispare un factor artistic constructiv de mare importanţă. Dar dacă palatele se împuţinară, crescură în schimb marile lucrări comunale şi naţionale. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puţin întinsă în toate marile centre moderne de aglomeraţie, pentru a da poporului cadrul de viaţă şi activitate corespunzătoare im-

portantei sentimentului de sine. Simţul măreţiei a trecut din conştiinţa nobiliară în aceea a poporului şi capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democraţii. Ea îşi găseşte numai un alt teren de aplicaţie în lucrările comunale, care au schimbat faţa capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naţionale. Cine străbate peisajele ţărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseţii naturii frumuseţea artei. Şosele şi poduri, consolidări şi îndiguiri introduc în peisaj accentul intervenţiei umane, transformînd chipul antic şi sălbatic al planetei noastre într-o figură umană şi apropiată, în care simţului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului şi elementarului cu lucrările ştiinţei şi civilizaţiei desfăşoară sub ochii călătorului însăşi drama modernă a îngenuncherii naturii. Acest element estetic al peisajului creşte în fiecare zi.

Tehnica, la rîndul ei, nu se împotriveşte artei decît în formele ei grosolane şi începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordonează mai bine cu scopurile şi duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenţia unui utilaj mai ingenios, perfecţiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel de la sfîrşitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante ale epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor preţioase, a porţelanului şi sticlei, a legăturilor de cărţi şi a reproducerilor de tablouri, în care s-au realizat progrese superioare acelora din alte vremuri. Maşinismul şi spiritul marilor întreprinderi capitaliste, remarcă Sombart, au lucrat aci ca forţe de promovare a industriilor de artă.[1]

Tendinţele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizaţiei în care trăim, nu pot fi dealtfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un *homo jaber,* o fiinţă orientată către producerea de utilităţi, printr-o seamă de funcţiuni specializate pentru

aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemînarea şi fantezia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Intre *homo jaber* şi artist nu există o prăpastie de însuşiri sufleteşti. Arta nu este în definitiv decît sublimarea meşteşugului în joc. Materialele greoaie şi inexpresive atîta timp cît se găsesc în mîinile producătorului începător capătă viaţă, plasticitate şi expresie în măsura în care inventivitatea şi îndemînarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, şi spiritul poate atunci să se avînte dincolo de producerea utilităţilor, către libera creare de forme frumoase. Arta este, în cazul acesta, adevărata continuare a meşteşugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspîndit în lume o înspăimîntătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datoreşte numai structurii nedezvoltate, primitive, a omului *jaber.* Dar poate că frumuseţea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumuseţea obiectelor care alcătuiesc ambianţa noastră de viaţă era în trecut rodul muncii meseriaşului individual. Este însă permisă speranţa unui timp în care maşina să fie astfel construită şi manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creaţiilor individuale de altădată.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s-ar pierde, în tot cazul, chiar în ipoteza fericită a unei astfel de evoluţii a maşinismului, şi anume unicitatea acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiţie legată de faptul creaţiei decît în acele opere în care execuţia se produce fără nici un ajutor tehnic, ca, de pildă, în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucăţi muzicale. Unde însă tehnica secundează creaţia, ca în cazul sculpturii unei statui sau ca în acela al artelor decorative, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărţită de valoarea creaţiei. O carte artistic imprimată în multe mii de exemplare nu-şi pierde nimic din valoarea ei. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiţie resimţită necesară de ar-

tist, ci rîvnită de achizitor, care doreşte pentru obiectul ajuns în stăpînirea lui şi o mai mare valoare economică. Ea este, în tot cazul, altceva decît unicitatea despre care s-a vorbit în capitolul consacrat valorii estetice. Unicitatea estetică nu este acelaşi lucru cu unicitatea economică. In această privinţă trebuie spus că este necesară numai unicitatea operei faţă de valoarea pe care o întrupează. Aceeaşi valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar odată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiţii absolut identice nu mi se pare a prezenta dezavantaje. Perfecţionarea industriilor artistice nu va scădea astfel decît preţul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială.

în sfîrşit, omul eliberat al democraţiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la viaţă, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rînd dreptul la artă. Epicureismul maselor moderne află în plăcerea artistică acel conţinut de viaţă pe care izvoare mai puţin demne sînt gata a i le da. Dreptul la instrucţie al maselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucţia artistică. Fără îndoială că perfecţionarea pe alte terenuri ale culturii este o ţintă deopotrivă demnă de urmărit şi care nu trebuie în nici un caz pierdută din vedere într-un plan raţional de înălţare a poporului. Dar cultivarea unora dintre aceste ţinte poate rămîne în marginea vieţii profesionale a timpului. O viaţă intelectuală mai luminată şi o viaţă religioasă mai pură şi mai adîncă pot coexista cu o viaţă profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuinţa către artă se poate asocia cu profesionismul modern, în virtutea unor afinităţi de structură sufletească. Şi numai prin această asociaţie, omul modern poate găsi drumul de mîntuire din impasurile muncii contemporane, către o condiţie mai demnă şi mai umană. Funcţiunea artei în civilizaţia zilelor noastre, în sensul întregirii şi conducerii ei, se dovedeşte astfel nu numai necesară, dar pasibilă şi în virtualităţile timpului.[2] Vechile afirmaţii despre inaptitudinea artistică a epocii noastre fac parte din prejudecăţile care trebuiesc eliminate.

PARTEA a IV-a

STRUCTURA ŞI CREAŢIA ARTISTICĂ

1. STRUCTURA ARTISTICA

Studiul operei de artă, întreprins în primele părţi ale acestei lucrări, ne permite să păşim acum către cercetarea structurii sufleteşti a artistului şi către studiul creaţiei lui. Căci, după cum am arătat şi altă dată, dacă nu tot ce ţine de sufletul unui om se integrează în caracterul lui de artist şi dacă nu toate stările şi funcţiunile sale psihologice contribuie la producerea operei, se cuvine a şti mai întîi ce este arta, pentru a afla în urmă ce este artistul şi activitatea lui creatoare.[1] Evident, opinia generală este alta, atunci cînd, autorizînd pătrunderea cea mai indiscretă în amănuntele vieţii artiştilor, afirmă odată cu aceasta că producătorul operei rămîne artist chiar în detaliile lui cele mai comune şi în domeniile cele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei lui. în realitate însă, după cum arta este un produs izolat din relaţiile vieţii practice, valorînd tocmai prin caracterul ei transcendent şi excepţional, tot astfel artistul este o excepţie, nu numai faţă de masa generală a oamenilor, dar şi faţă de sine însuşi. Studiind deci pe artist, vom izola din unitatea vie a unui om o seamă de facultăţi, stări şi funcţiuni sufleteşti, a căror prezenţă şi al căror exerciţiu nu este continuu. Fără a spune că artistul este o abstracţiune, putem afirma totuşi că el reprezintă o structură intermitentă, împlinită din nişte trăsături pe care nu le putem selecta din unitatea unui om decît după ce ştim ce este arta, adică

produsul unei anumite activităţi a lui, mai mult sau mai puţin sporadice. în sfîrşit, tot atît de greu de primit ca şi ipoteza coincidenţei totale şi permanente dintre om şi artist în anumite exemplare ale umanităţii, este şi părerea despre spontaneitatea inconştientă a lucrării sale. Vom avea ocazia, în a patra parte a volumului de faţă, să limităm această idee, primită îndeobşte fără multă critică. Exclamaţia pe care Goethe o atribuie „cîntăreţului" său : „Eu cînt cum cîntă pasărea" este în cea mai mare parte o iluzie. Creaţia artistică este, de fapt, intenţională. Ea se îndreaptă conştient către producerea operei, ale cărei norme interne sînt constitutive şi pentru lucrul artistului. Era deci necesar să stabilim mai întîi care sînt aceste norme, pentru a putea lămuri mai apoi ce interesează arta, în caracterul, facultăţile şi funcţiunile acelor oameni pe care prin generalizare îi numim artişti. Dar după ce ni s-a arătat ce este arta, considerată ca un aspect al lumii obiective, putem studia pe creatorul ei, din punct de vedere *static,* ca un întreg de însuşiri sufleteşti, şi din punct de vedere *dinamic,* în succesiunea momentelor care compun procesul creaţiei.

a) ARTISTUL ŞI OMUL COMUN

Dacă unii oameni sînt artişti în anumite momente, adică în acelea care stau într-o legătură oarecare cu producerea operei, este evident că între ei şi restul umanităţii nu poate exista o deosebire esenţială, aşa cum se afirmă totuşi de atîtea ori. Părerea că artistul este un „inspirat", adică o fiinţă care pune în joc alte facultăţi decît acelea care sînt comune oamenilor, vine către noi din adîncul antichităţii, unde se găsea în legătură cu anumite reprezentări mitice. „Zeul răpeşte mintea poeţilor, scrie odată Platon în *Ion,* pentru a-i folosi, ca şi pe cîntăreţii de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi care îi ascultăm trebuie să ştim că nu aceşti ieşiţi din minţi grăiesc lucruri atît de preţioase, ci că Zeul însuşi ne vorbeşte prin ei." Observaţia lui Platon, interesantă pentru curiosul amestec de sentimente pe care îl mărturiseşte în legătură cu fiinţa

artiştilor, poate fi asumată într-o formă sau alta şi de mulţi moderni. Astăzi încă, sfere largi ale publicului întrevăd în artist pe posesorul unei psihologii aparte, de origine misterioasă, şi îi consacră în această calitate un interes ambiguu, făcut din admiraţie şi din dispreţ. Astfel, burghezul care aplaudă la teatru pe actor, dar care n-ar consimţi să se alieze în lumea lui şi ar dori pentru fiul său o altă carieră, manifestă faţă de el acelaşi dozaj de sentimente. Admiraţia poate coexista cu dispreţul, deoarece, recunoscînd în artist pe purtătorul unui dar excepţional, burghezul socoteşte, în acelaşi timp, că artistul nu este răspunzător de darul lui, a cărui provenienţă rămîne misterioasă. Stima împerecheată cu admiraţia nu o merită decît oamenii răspunzători de operele pe care le întocmesc, în sensul că la originea acestora găsim neîncetat fapta şi virtutea lor. Talentul şi geniul par a fi însă nişte daruri coborîte din sfere îndepărtate. Numai o astfel de credinţă mistică, perpetuată prin pozitivitatea generală a mentalităţilor, explică sentimentele contrarii cu care artiştii continuă a fi întîmpinaţi în cercurile largi ale publicului.

Interesant de observat este faptul că astfel de reprezentări despre natura particulară a artiştilor se regăsesc pînă şi în lumea ştiinţifică. Dar pentru că aci vechea demonie remarcată de un Socrate sau Platon este interpretată ca un fenomen morbid al conştiinţei, artiştii pot fi priviţi ca nişte bolnavi, ca nişte degeneraţi. într-o răsunătoare operă a veacului trecut, italianul C. Lombroso a descris pe larg forma de degenerescentă care alcătuieşte genialitatea artistică, dar şi celelalte tipuri ale genialităţii, identificînd-o în ceea ce el numea *epilepsia larvară.*[1] Dar cu toate că teoriile lui Lombroso, întemeiate pe o documentare în mare parte fantezistă, au ajuns în cele din urmă să se compromită, ideea lor fundamentală a renăscut sub forme noi. Teoria psihanalitică a artei, expusă în partea a treia a volumului, consideră pe artist ca pe o fiinţă care a suferit în copilărie un traumatism psihic. Activitatea lui creatoare n-ar fi decît eliberarea în forme simbolice a unui *complex* cenzurat de conştiinţă, dar care continuă a-l stăpîni din inconştient. Tot astfel pentru dr. Alfred Adler, talentul ar-

tistic nu este decît produsul sufletesc compensatoriu al insuficienţei unui anumit organ nervos. S-a observat, în adevăr, că unele din cele mai de seamă înzestrări muzicale sau plastice s-au ivit la oamenii suferind de vreun neajuns al urechii sau ochiului. Pictorii miopi, astigmatici etc. alcătuiesc o apariţie dintre cele mai frecvente; iar muzicanţi cu un auz bolnav, cum au fost Mozart, Beethoven, Smetana, Bruckner etc, sînt legiune. „Existenţa unui organ în stare de inferioritate, scrie Adler, provoacă o asemenea întărire a căilor nervoase corespunzătoare şi a suprastructurii lor psihice, încît aceasta din urmă este fructificată pe cale compensatorie, în cazul că posibilităţile de compensaţie sînt date."[2]

Ca o reacţie faţă de astfel de teorii şi faţă de sentimentul public, inspirat în chip foarte general de artişti, s-au produs vederi ca acelea ale lui G. Seailles, destinate a releva în artist nu caracterul lui de excepţie misterioasă, de degenerat sau bolnav, ci tocmai pe acela al unei fiinţe în care tendinţele fundamentale ale vieţii ajung la înflorirea lor cea mai deplină. In consecinţă, sentimentele pe care artiştii se cuvine a le trezi nu pot consta din acel amestec tulbure pe care l-am observat mai sus, ci din simpatia şi adeziunea entuziastă cu care este firesc a privi reuşitele cele mai de seamă ale speţei noastre. „O lege comună, scrie Seailles, conduce toate mişcările spiritului, o aceeaşi tendinţă este prezentă în toate actele sale : multiplicitatea ideilor l-ar dispersa; prin simplul fapt că trăieşte, el le ordonează. Spiritul nu există decît în măsura în care introduce unitatea în lucruri; el nu se poate organiza decît organizînd lumea şi printr-o mişcare naturală se îndreaptă către armonia care singură îi face posibilă existenţa... Dacă este astfel, dacă spiritul lucrează în chip spontan pentru ordine şi dacă actele sale depăşesc fără încetare conştiinţa, inspiraţia, fără a-şi pierde caracterul misterios (sic), este starea naturală şi normală a spiritului, ea este virtutea proprie cugetării. Dacă spiritul lucrează în vederea armoniei şi dacă organizarea lumii şi a ideilor sale este însăşi condiţia care îi garantează existenţa, se poate spune că spiritul lucrează pentru frumuseţe, luptînd pentru viaţă. Arta şi ştiinţa sînt forme ale vieţii; ambele

au o origine comună : tendinţele spontane ale spiritului, legile fiinţei şi acţiunii sale. Geniul artistic nu mai este un monstru şi nici un miracol ; el este spiritul însuşi."[3] Fiind încununarea cea mai înaltă a tendinţelor generale ale vieţii, geniul artistic ar putea rămîne totuşi o excepţie destul de rară. Pentru a îndepărta însă şi acest obstacol din calea reintegrării artistului în umanitate, un cercetător ca L. Prat a afirmat că geniul este imanent oricărei fiinţe omeneşti. Reprezentant al unei monadologii reînviate, pentru L. Prat orice suflet are facultatea de a răsfrînge în chip original lumea, orice suflet este deci înzestrat cu geniu, deşi numai unele reuşesc să-l valorifice. „Orice om, scrie Prat, ar putea să aibă şi să înfăţişeze semenilor lui o viziune proprie despre oameni şi lucruri. Desigur, sînt rari aceia care izbutesc să-şi producă geniul lor şi, pînă la un punct, să-l impună altora. Nu rezultă însă de aici că celorlalţi oameni le lipseşte geniul, ci numai că geniul lor, învins de oameni şi lucruri, nu şi-a putut lua avîntul."[4] Cu astfel de afirmaţii se atinge punctul cel mai îndepărtat al reacţiei faţă de părerea că artistul este un caz aparte în umanitate, un exemplar anormal, de origină divină, cum credeau anticii, sau de caracter patologic, cum socotesc atîţi moderni.

Faţă de coexistenţa atîtor teze, este necesar să ne croim un drum propriu. Evident, ipoteza artistului inspirat de zei va rămîne aci în afară de discuţie. Funcţiunea artistică în om este pentru noi un fenomen natural, care se cade a fi explicat prin cauze de acelaşi ordin. Ne putem întreba însă dacă artistul este un bolnav sau dacă el este tocmai izbînda cea mai deplină a expansiunii vitale a spiritului ? în această din urmă privinţă, obiecţii esenţiale apar în cale. Căci dacă geniul artistic ar echivala cu plenitudinea vitală a spiritului, cum se poate explica faptul că el se manifestă nu numai anterior înfloririi celorlalte puteri morale ale omului, dar chiar înainte de trezirea lor ? Cum se poate acorda ipoteza lui Seailles cu faptul incontestabil al precocităţii geniale în arta ? Putem oare recunoaşte în muzicanţi care au cîntat şi compus la trei sau patru ani, cum a fost cazul unui

Mozart, Mendelssohn sau Haydn, sau în pictori care au creat la opt sau la zece ani, cum s-a întîmplat cu Giotto, Van Dyck, Rafael, Guercin, Greuze ş.a.[5], nişte personalităţi ajunse la plenitudine ? Apoi, dacă ipoteza lui Seailles ar fi adevărată, atunci geniul artistic ar trebui să existe totdeauna împreună cu celelalte forme ale superiorităţii spirituale sau cel puţin cu un mare număr din ele. în realitate însă, cazul unor genii uimitoare prin multilateralitatea lor, cum au fost Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Bernini, rămîne cu totul rar. Mai des reprezentată este împrejurarea geniilor unilaterale, parţiale tocmai prin excesivitatea lor. Mulţimea înzestrărilor scade de cele mai multe ori adîncimea şi valoarea fiecăreia din ele. Din categoria talentelor multiple se recrutează de obicei diletanţii, nu geniile.

In sfîrşit, dacă geniul ar reprezenta un moment suprem al înfloririi vitale, el ar trebui să se însoţească şi cu o deplină vigoare fizică. Dar şi în această privinţă, cazul geniilor robuste, al unui Tizian, Goethe sau Victor Hugo, este mai degrabă rar. Mult mai frecvent este cazul geniilor care cunosc o soartă de suferinţă în ordinea funcţiunilor nervoase sau vegetative. Galeria bolnavilor de geniu este nesfîrşită. Un Holderlin, un Lenau, un Eminescu, un Nietzsche, un Van Gogh, un Maupassant, un E. T. A. Hoffmann sfîrşesc nebuni. Kleist, Gogol şi Schumann îşi ridică viaţa. Flaubert şi Dostoievski sînt epileptici. Verlaine şi Ed. Poe sînt alcoolici ; Coleridge, Quincey şi Baudelaire sînt opiomani. Tuberculoza primeşte şi ea un mare tribut din partea oamenilor de geniu. Rafael, Watteau şi Mozart, Schiller, Chopin, Musset şi Mendelssohn-Bartholdy mor în vîrstă tînără de pe urma acestei boli. Nesfîrşitul cortegiu de neajunsuri organice, de suferinţe şi forme variate ale degenerării, pe care trebuie să le recunoaştem cînd considerăm viaţa oamenilor de gemu, nu pot fi socotite şi drept cauzele eficiente ale înzestrării artistice. Faptul că bolnavii sînt în genere mai impresionabili nu explică geniul artistic, care nu este făcut numai dintr-o impresionabilitate mai mare, dar şi dintr-o putere de expresie sporită, pentru a nu mai vorbi de celelalte funcţiuni care îl constituie, intuitivitatea lui mai clară, darul combinator al fanteziei sale, care de asemeni nu pot fi trecute pe seama bolii şi a suferinţei. S-ar putea spune că, dacă boala nu este cauza geniului, ele sînt deopotrivă efectele paralele ale unei cauze mai adînci, o debilitate congenitală a structurii sau unul din acele *complexe,* despre care vorbeşte psihanaliza. Dar dacă geniul este adeseori bolnav, el nu este niciodată un debil, incapabil de o activitate îndelungă şi susţinută. Dimpotrivă, energia artiştilor este adeseori cu atît mai uimitoare, cu cît a trebuit să învingă împrejurări organice nefavorabile. Imensa operă a unor artişti ca Mozart sau Chopin, care n-au depăşit vîrsta de patruzeci de ani şi au fost mai tot timpul bolnavi, alcătuieşte un adevărat miracol al stăruinţei ţi energiei. Nici ipoteza psihanalizei, după care boala, în manifestările ei nevropatice, şi activitatea artistică sînt deopotrivă forme de eliberare ale unui complex vinovat, cenzurat de conştiinţă, nu este mai plauzibilă. Căci psihanaliza nu explică de ce eliberarea ia uneori forma nevrozei şi alteori pe aceea a activităţii artistice; iar atunci cînd nevroza coexistă cu geniul, psihanaliza nu explică de ce complexul vinovat s-a eliberat pe două căi, cînd una singură i-ar fi fost de ajuns.

Mult mai potrivit este deci a spune că boala şi geniul stau adeseori una lîngă alta, fără raporturi între ele. Un fapt evident în toate împrejurările cînd constatăm bolnavi fără geniu, dar şi unele genii sănătoase. Cum însă, după cum ni s-a arătat, numărul geniilor care suferă este foarte mare, poate că boala nu este adeseori decît o consecinţă a felului de viaţă la care geniile sînt constrînse. „întocmai ca în orice domeniu de exploatare scrie odată M. Dessoir, producţia mai intensă a unei părţi se săvîrşeşte în dauna celorlalte. Activitatea cerebrală exagerată, fără de care nici un progres nu este cu putinţă, strică altor funcţiuni ale corpului, aşa cum apariţia coarnelor la anumite animale stînjeneşte dezvoltarea dinţilor incisivi şi cum nici o hipertrofie nu se poate ivi fără o atrofie corespunzătoare. Spiritul este un parazit al corpului. Din punct de vedere biologic se poate înţelege conştiinţa ca o dăunare progresivă a corpului, ca o boală care conduce la moarte şi de care viaţa pură este străină, astfel încît s-ar putea presupune că vier-

melui cîinele însuşi îi apare ca un neurastenic."[6] Dar mai este un motiv pentru care suferinţa urmează activitatea artistului de geniu. Am arătat mai sus că structura artistică este intermitentă, că ea nu se acoperă cu întreaga unitate a omului, în care funcţiunile artistice stau alături de funcţiunile comune ale conştiinţei. Dacă ar exista exemplare în care artistul ar coincide cu omul în toată întinderea lor, structura artistică ar fi atunci o formă a conştiinţei mai bine adaptată la viaţă. Cum însă orice artist trăieşte, de fapt, într-un om comun, este firesc să apară toate acele coliziuni între funcţiunile unuia şi ale celuilalt, ale căror rezultate sînt tocmai nesfîrşitele suferinţe de care nici un artist de geniu n-a fost scutit. Mulţi artişti s-au plîns adeseori de o dualitate a naturii lor, care i-a făcut să sufere ; de acel amestec al „îngerului" şi „dobitocului" : un fel mistic de a exprima impresia irupţiei unor forţe care, de vreme ce există într-un om, nu sînt străine de organizaţia umană, avînd numai o intensitate superioară nivelului lor obişnuit. Dar pentru acest motiv, artistul nu poate fi socotit drept un bolnav. Căci este evident, după cum psihanaliştii înşişi au arătat-o uneori, că pe cînd boala înseamnă o regresiune a forţelor în om, arta este tocmai produsul creator al unui spor de puteri, şi pe cînd omul bolnav se claustrează în suferinţa sa, izolîndu-se din lume, artistul devine un centru de asociaţie omenească, un glas prin care se exprimă aspiraţiile, durerile şi bucuriile umanităţii întregi sau ale unei mari părţi din ea.

b) ÎNSUŞIRILE STRUCTURII ARTISTICE

a) Intuitivitatea

Printre însuşirile sufleteşti exaltate în funcţiunea lor, pe care le putem deosebi în unitatea structurii artistice, cea dintîi care se cuvine a fi amintită este *puterea reprezentativă* sau *intuitivitatea.* Multă vreme intuitivitatea a fost considerată ca însuşirea în care se rezolvă toate funcţiunile inteligenţei, încît nu numai amintirea, dar şi operaţiuni mai complicate ale cugetării păreau a

se reduce în ultimă analiză la un joc de imagini provenite din regiuni felurite ale senzoriului. „Ceea ce observaţia psihologică desluşeşte în adîncul fiinţei gînditoare, scrie H. Taine, sînt, în afară de senzaţii, imagini de felurite categorii, primitive sau consecutive, dotate cu anumite tendinţe şi modificate în dezvoltarea lor prin concursul sau antagonismul altor imagini simultane sau continue. După cum corpul viu este un polipier de celule dependente mutual, tot astfel spiritul activ este un polipier de imagini atîrnînd unele de altele, iar unitatea, în corp ca şi în spirit, nu este decît o armonie şi un efect."[1] Concepţia spiritului ca un polipier de imagini a cunoscut însă soarta unei totale lichidări, îndată ce cercetările şcolii din Wurzburg sau acelea ale psihologului francez A. Binet au dovedit existenţa unei gîndiri fără imagini sau a uneia în care imaginile sînt rare, intermitente şi inadecvate, încît ele sînt departe de a istovi cuprinsul cugetării. „Imaginile pe care le evocăm în ideaţia liberă, scrie A. Binet, nu sînt nicidecum coextensive cu cugetarea pe care ele o însoţesc. Gîndim cu mult peste imagini : pentru o gîndire de o sută de mii de franci avem imagini de douăzeci de centime. Imaginea nu există decît ca slaba gravură a unui roman ilustrat, menită să figureze cîte o scenă din timp în timp. Dar nici aceasta nu este adevărat, căci desenatorul alege mai ales scenele importante, în timp ce imaginile în ideaţie se aplică adeseori unui amănunt nesemnificativ şi cu totul accesoriu. Ba chiar există cazuri curioase în care imaginea este ca o gravură fără raport cu textul ; ne gîndim la un lucru, dar avem imaginea altuia. Această adevărată incoerenţă nu este regula, dar fiindcă ea există, avem dovada îndestulătoare că între gîndire şi imagine nu putem stabili identitatea a două figuri care s-ar acoperi."[2] Mai mult decît atît, nici amintirea nu se rezolvă într-o reproducere de imagini, aşa cum atomismul psihologic al lui Taine o afirma. Factori intelectuali nereprezentativi intră necontenit în procesul amintirii, pentru a o sărăci de conţinutul ei sensibil, sistematizînd-o în schimb şi punînd-o pe această cale cu mai multă uşurinţă la îndemîna noastră. Concluziile psihologului H. Delacroix sînt în această privinţă dintre cele mai

instructive : „Semnificația, inteligibilitatea lucrează asupra memoriei imediate, ca şi asupra aceleia mai tîrzii. Retentivitatea spontană se complică cu atenție şi elaborație. Atenția subliniază şi întăreşte amintirea. Inteligența analizează, asociază, clasează, asimilează ; ...studiul mărturiei, de pildă, comparația depoziției tîrzii cu depoziția imediată ne va arăta o simplificare şi o sistematizare crescîndă. De pe acum putem distinge între memoria brută sau maşinală şi memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică consistă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reține în starea lor brută. Memoria inteligentă construieşte o schemă, le substituie un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul şi permite de a reconstitui seria întreagă. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta ; amintirea inteligentă este trecerea de la schema logică la reprezentările concrete."[3] Aceste reprezentări concrete, mijlocite prin schema logică a memoriei inteligente, nu istovesc dealtfel conținutul amintirii. Cine încearcă, de pildă, a-şi reaminti un oraş vizitat altădată, nu îl revede ca într-un film cinematografic. El trăieşte mai degrabă, alături de imagini mai mult sau mai puțin şterse şi fragmentare, stări intelectuale şi afective care nu conțin în ele nici un element reprezentativ. A-ți aminti un lucru sau o ființă nu însemnează, în toate cazurile, a reproduce imaginea lor, ci uneori numai a retrăi semnificația lor intelectuală. Dacă n-ar fi aşa, cum s-ar putea vorbi de reamintirea globală a unui om sau a unui oraş întreg, adică a unor realități de la care n-am primit o singură imagine, ci serii de imagini pe care le retrăiesc acum în simplul lor înțeles. Amintirea unui lucru este adeseori regăsirea sensului său; iar sensul nu este o imagine. în sfîrşit, nici percepția nu este simpla sinteză a unor elemente reprezentative. în percepția unui obiect nu intră numai imaginile pe care le primim de la el, dar şi cunoştința generală pe care o avem despre acesta. Altfel nu s-ar putea explica constituirea aşa-numitelor „percepții stabile".[4] B. Bourdon dă numeroase exemple în această privință : copacii ni se par a fi verticali, chiar atunci cînd îi privim cu o poziție înclinată a capului. Un obiect despre care ştim că este alb ne apare la fel

chiar cînd îl privim într-o lumină slabă. O piesă de o sută de lei ni se pare a avea aceeaşi mărime chiar cînd o privim de la două distanțe felurite. în toate aceste împrejurări, cunoştința noastră despre lucruri este mai puternică decît imaginile lor, de vreme ce deosebirile existente între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor în acelaşi înțeles.

Nu mai încape nici o îndoială că, raportată la psihologia comună, teoria spiritului ca un polipier de imagini nu se poate susține. Viața spiritului nu se rezolvă în imagini. Elemente intelectuale, dar nereprezentative, extind inteligența dincolo de imagine, fac posibilă o amintire fără substrat sensibil şi transformă înseşi percepțiile noastre. Dacă totuşi H. Taine a putut construi teoria polipierului de imagini, împrejurarea se explică prin faptul că majoritatea exemplelor sale sînt adunate din psihologia artistului. Spre deosebire de omul comun, dozajul dintre elementele reprezentative şi intelectuale se stabileşte la artist în favoarea celor dintîi. Fără îndoială că nici la omul comun elementele reprezentative ale inteligenței nu lipsesc cu totul, deşi ele sînt mai rare şi mai atenuate. La artist ele devin însă mai frecvente şi mai vii. Intuitivitatea artistului este mai puternică şi mai bogată. Puterea sa de a reține şi de a reproduce imagini individuale este neasemănat superioară oamenilor lipsiți de înzestrarea artistică. Taine putea cita deci cazul mai multor pictori, printre care Horace Vernet, care puteau reproduce un portret din memorie. în acelaşi fel a putut transcrie Mozart un *Miserere* auzit de două ori, fără să greşească nici o notă. în timp ce redacta în *Madame Bovary* scena otrăvirii eroinei, Flaubert trăia imaginile corespunzătoare cu atîta intensitate, încît şi-a putut provoca toate simptomele unei intoxicații. Iar Balzac descriind într-o zi un frumos cal alb pe care dorea să-1 dăruiască lui Sandeau, crezu pînă la urmă că i l-a dăruit în adevăr, încît după cîtva timp ceru amicului său veşti despre frumosul animal. Astfel de exemple justifică pînă la un punct concepția polipierului de imagini. Numai că ele nu ilustrează psihologia comună a spiritului, ci doar pe aceea a artistului şi mai cu seamă în momentele lui creatoare. Nici artis-

tul nu este în toate clipele desfăşurării sale intelectuale un intuitiv de aceeaşi forţă. în momentele care se găsesc însă într-o anumită conexiune cu creaţia artistică, în sensul că o însoţesc sau cel puţin o prepară, puterea intuitivă a inteligenţei cunoaşte o exaltare necunoscută în mod obişnuit. Percepţia, amintirea şi gîndirea sînt impregnate cu elemente reprezentative într-o proporţie cu mult superioară cazurilor curente.

Percepţiile artistului nu iau niciodată acele forme *stabile,* pe care le putem constata în psihologia omului comun şi care reprezintă o impietare a factorului logic asupra celui reprezentativ. Sentimentul individualităţii aparenţelor este la el sporit la maximum. Două obiecte albe nu au pentru artist niciodată aceeaşi calitate. Albul însuşi este felurit, după lumina pe ca:*e o primeşte. Pictorul Bastien-Lepage, lovit de paralizie, este adus în vizită la Măria Başkirţev, o altă bolnavă : „Sînt îmbrăcată într-o profuziune de dantele şi catifea, scrie aceasta din urmă. Totul este alb, dar de un alb felurit. Ochiul lui Bastien-Lepage se dilată de plăcere : O, dacă aş putea picta ! spune el."[5] Plăcerea artistului de a observa nuanţa pitorească şi de a se dărui lumii imaginilor, fără nici o preocupare intelectuală, ia adevărate forme frenetice. „Am fost la Eu, notează pictorul Delacroix. Nimic nu întrece fericirea mea timp de o oră sau două. Mă bucur de cele mai mărunte detalii ale naturii, întocmai ca în prima tinereţe."[6] Astfel de stări de suflet sînt cunoscute nu numai de pictori, dar foarte adeseori şi de poeţi. Aşa poate Flaubert să prevadă entuziasmul unei călătorii proiectată în Sud : „Mă voi încrusta în culoarea obiectivului şi mă voi absorbi în el cu o iubire neîmpărţită"[7]. Lumea exterioară nu este săracă decît pentru omul neînzestrat îndeajuns cu dar poetic. „Dacă cotidianul ţi se pare sărac, scrie R. M. Rilke unui prieten mai tînăr, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine şi spune-ţi că nu eşti suficient poet pentru a evoca bogăţiile lui. Căci pentru creator nu există indigenţă şi nici un loc sărac şi indiferent."[8]

Bogăţia percepţiei artistice, acuitatea ei capabilă să prindă nuanţa cea mai fină, nu sînt egalate decît de caracterul sensibil al amintirilor artistului. Marii pictori

au manifestat totdeauna aptitudini neîntrecute în puterea de a reţine imaginile şi de a le reproduce. într-o frumoasă pagină, E. Fromentin a arătat odată cît datora Rubens observaţiei şi reproducerii realităţii care îl înconjura : „Natura era marele şi neistovitul repartoriu al lui Rubens... El privea, se informa, copia sau traducea din memorie cu o siguranţă a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieţii curţilor, al vieţii bisericilor, al mînăstirilor, al străzilor, al fluviului se imprima în acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai uşor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru şi cu cea mai izbitoare cuibare a sa; aşa că, în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decît cadrul şi punerea în scenă. Operele sale sînt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul regulează ordinea desfăşurării, pune decorurile şi creează rolurile, în timp ce viaţa reală procură actorii."[9] în acelaşi fel poate să se minuneze W. Dilthey de. imensa capacitate a lui Shakespeare de a reţine şi reproduce. Chiar neegalata bogăţie a vocabularului shakespearian, în care M. Miiller a numărat 15.000 de cuvinte felurite, ne poate da o idee despre tezaurul de imagini care îi stătea la dispoziţie. „Cunoştinţele sale despre plante şi animale, scrie Dilthey, s-au dovedit uimitoare chiar pentru cercetători experţi. Cînd vorbeşte despre vînătoarea cu şoimi, o face ca unul care şi-ar fi petrecut viaţa la vînat, în aşa fel încît unele din pasajele sale referitoare la aceste materii nu pot fi lămurite decît prin cercetarea expertă a unui cunoscător. Despre cîini vorbeşte ca şi cum ar fi avut totdeauna la picioarele sale, întocmai ca Walter Scott, cel puţin o pereche din aceste animale favorite. în fine, într-un timp în care chiar medicii se conduceau, în ce priveşte pe nebuni, de simple superstiţii, Shakespeare ne apare ca un observator atît de adînc al stărilor sufleteşti patologice, încît psihiatri remarcabili ai timpului nostru studiază personajele sale, aşa cum ai studia fapte ale naturii."[10] Imaginile regăsite în amintire i se par uneori artistului mai bogate şi mai vii chiar decît percepţiile care le-au prilejuit. Sînt, în această privinţă, unele interesante mărturii de cules în imaginile jurnalului intim pe care ni l-a lăsat ro-

manciera engleză Katherine Mansfield. „Cînd mă aşez seara să dorm, scrie aceasta, mi se întîmpla adeseori ca în loc să aţipesc, să mă simt încă mai trează. Întinsă în pat încep a retrăi fie scene ale vieţii reale, fie episoade imaginare. Nu exagerez nicidecum spunînd că am adevărate halucinaţii. Imaginile lor sînt minunat de vii... Totul este cu mult mai adevărat, cu mult mai detaliat, cu mult mai *bogat* decît în viaţă." Imaginea medicului care o îngrijea îi apare în aceste momente cu o minuţie extraordinară : „El îmi apare din nou, complet, pînă în ultimul amănunt, pînă la forma degetelor sale mici, pînă la privirea pe care o aruncă deasupra ochelarilor, pînă la chipul în care îşi ţine buzele cînd scrie şi, în special, pînă la mişcările pe care le face pentru a-şi ajusta acul la siringă". Dar alături de această minuţioasă facultate de reproducere a imaginilor, interesant este de urmărit în jurnalul Katherinei Mansfield preocuparea sa de a nota detaliile care îi apar caracteristice şi teama ca nu cumva să le uite. Necontenit însemnările Katherinei Mansfield revin asupra acestui punct : „H. este un om de care trebuie să-mi amintesc". In timp ce îşi bea ceaiul, i se prezintă o prăjitură care i se pare *decorativă.* Jurnalul notează : „Să nu uit această prăjitură", într-o zi are un acces de lumbago : „Trebuie să mi-1 amintesc în ziua cînd voi scrie povestea unui foătrîn". Ascultă vîntul urlîndu-i pe sub ferestre : „Să-mi amintesc zgomotul vîntului". Face cunoştinţa lui L.M. : „Ce figură tragică acest L.M. Ţine minte ochii săi, pupilele sumbre şi albeaţa fetei sale."[11] Aderenţa imaginilor, vivacitatea şi stăruinţa lor iau adevărate forme obsesive.

Dar chiar actele mai complexe ale gîndirii sînt pătrunse la artist de numeroase şi vii elemente reprezentative, împrejurarea este bine resimţită de artiştii desenatori chemaţi să ilustreze o *legendă.* Traducerea legendei în imagine este mai dificilă pentru adevăratul artist decît dezvoltarea legendei din imagine. La această concluzie ajunge odată Gavarni în spovedania făcută fraţilor Goncourt : „Cînd îmi fac desenul în vederea unei legende date, întîmpin mari greutăţi, mă ostenesc şi

rezultatul este mai puţin bun. Legendele cresc din creionul meu, fără să le fi prevăzut şi fără să mă fi gîndit mai înainte la ele." Gîndirea artistului este, în adevăr, intuitivă. Totul se rezolvă pentru el în imagini. Astfel, Regnault, citat de L. Arreat, urmărea în liceu textul istoric al lui Quintus-Curtius desenînd "episoadele povestite acolo.[12] Iar un romancier ca H. Beyle (Stendhal) a lăsat pe manuscrisele sale planuri marginale în care sînt indicate locurile respective ale personajelor şi mobilelor figurînd în scenele pe care tocmai le descria.[13] Nevoia de a da un sprijin intuitiv ideaţiei lor este frecventă la mulţi poeţi. Astfel, se povesteşte despre Francois de Curei că se înconjura cu păpuşi reprezentînd personajele sale, pe care le rînduia ca pe scena unui teatru, înainte de a redacta vreunul din episoadele dramelor sale. Amănuntul este cu atît mai interesant, cu cît îl priveşte pe Curei, unul din gînditorii cei mai abstracţi în teatru.

Am cules exemplele noastre din lumea pictorilor şi acustice. Acuitatea percepţiei sonore este neobişnuită la a poeţilor. Cu muzicanţii nu se petrece altfel, dar imaginile despre care se poate vorbi aci aparţin regiunii marii compozitori. Astfel, Saint-Saens scrie despre el că încă de la o vîrstă foarte fragedă putea să indice la piano nota produsă de un anumit obiect sonor. Iar Arreat, care citează cazul acesta, poate adăuga şi pe acela al lui Mozart copil, care distingea cu siguranţă optimea de ton cu care o vioară era acordată mai jos decît o alta.[14] Am amintit mai sus despre puterea de reproducere sonoră a lui Mozart, care a putut transcrie complicatul *Miserere* al lui Allegri, după ce îl auzise numai de două ori. Astfel de cazuri se repetă însă destul de des în biografia muzicanţilor, întîmplări asemănătoare se povestesc despre Mendelssohn şi Gounod.[15] în sfîrşit, dacă exemplele noastre au ilustrat numai intuitivitatea vizuală a poeţilor, foarte deseori această intuitivitate are în ce-i priveşte un caracter muzical. Poeţi pentru care lumea se rezolvă în imagini acustice nu sînt deloc rari. Astfel au putut stabili Karl şi Mărie Groos preponderenţa darului auditiv la Schiller, în contrast cu vizualitatea lui Goethe.[16] Mai cu seamă în mişcarea simbolistă, înzestra-

rea acustică a poeților s-a bucurat de o deosebită valorificare, încît pentru mulți dintre scriitorii curentului, poezia devine, de fapt, o varietate muzicală. Ascuțimea şi bogăția perceperii sensibile a artiştilor, puterea lor de a reține şi reproduce imagini, caracterul intuitiv al gîndirii lor sînt fapte care nu se pot tăgădui. Dar cu aceasta structura artistică nu ni se luminează decît printr-o parte a însuşirilor care o compun. Alte aspecte aşteaptă a fi puse la rîndul lor în lumină.

P) Adîncimea psihică

Dacă percepția artistului este atît de ascuțită şi diferențiată, împrejurarea se explică şi prin faptul că în interiorul structurii lui fiecare eveniment psihic devine prilejul unei emoții mai adînci decît este cazul îndeobşte. Oricare dintre trăirile artistului, întru cît se comportă ca artist, găseşte calea unei largi difuzări în adîncimile organizației sale fizice, de unde conştiința le culege sub forma unei emoții. în adevăr, emoția nu este altceva decît reflexul în conştiință al unor modificări care ating regiuni întinse ale complexiunii fizice şi, în ultimă analiză, ale sistemului vasomotor. Difuzarea senzațiilor pe întreaga rețea nervoasă este pînă la un punct un fapt cu totul normal şi explicabil pentru cine studiază fiziologia sistemului nervos. Acestui fapt îi corespunde împrejurarea că senzațiile cele mai simple se întovărăşesc cu o anumită tonalitate afectivă. Astfel a putut Goethe stabili reflexul emotiv al senzațiilor de culoare, evidențiind efectul înveselitor şi blînd-excitant al galbenului, acela răcoritor şi întristător al albastrului, acela liniştitor al verdelui etc. Dacă însă dincolo de acest răsunet afectiv, Goethe crede a putea desluşi şi emoții mai complexe, ca, de pildă, o unire a demnității mature cu amabilitatea juvenilă în percepția roşului[1], lucrul provine din faptul că în această ocazie Goethe se comportă ca artist. Căci pe cînd la omul comun acompaniamentul emotiv al senzațiilor, deşi prezent, este abia perceptibil, la artist el capătă o adîncime şi o intensitate unică. Bogăția răsunetului afectiv revine asupra percepției care a prilejuit-o, conferindu-i acea forță sensibilă pe care am observat-o mai sus. „Un artist vede sau aude mai fin, scrie odată un estetician psiholog, pentru că toate excitațiile organelor corespunzătoare pătrund mai adînc în viața sa emoțională. Un pictor nu are o trăire sentimentală mai potențată cu ocazia impresiilor sale de culoare pentru că ar avea ochi mai buni, ci din pricină că toate impresiile sale coloristice îşi găsesc o rezonanță afectivă deosebită, privirile sale se ascut pentru tot ce este culoare în lume."[2] Faptul că artistul se dăruieşte mai larg lumii exterioare, suprafeței ei pitoreşti, adîncindu-se în acelaşi timp mai mult în sine, în lumea subiectivă a emoțiilor sale, nu alcătuieşte nicidecum un paradox, aşa cum afirmă Volkelt odată.[3] Aceste două orientări ale artistului, către pitorescul lucrurilor şi către profunzimile sentimentului, sînt mai degrabă tendințe complementare, capabile să se fructifice una prin alta.

La drept vorbind, viața sentimentală a artistului ia adeseori această dezvoltare în adîncime fără prilejul vreunei percepții exterioare. Artistul cunoaşte stări pure de sentiment de o mare importanță. Aşa se spovedeşte L. Tolstoi odată : „Ce doresc oare cu atîta ardoare ? N-aş putea s-o spun, totuşi nu bunuri de-ale acestei lumi. Cum să nu crezi în nemurirea sufletului, cînd simți în tine o măreție atît de incomensurabilă ?"[4] Mărturisiri de acelaşi fel sînt numeroase în scrisorile lui Fr. Nietzsche : „Vehemența palpitațiilor mele interioare este formidabilă", scrie el odată. Şi altă dată : „Te simți exclus de la orice frecventare umană ; devii sclavul unei tensiuni insuportabile şi te simți ca animalul care şi-ar purta plaga pe care cineva i-ar scormoni-o necontenit". Iar într-o scrisoare din 1881, datată de la Sils-Maria, adică din locul în care a conceput pe Zarathustra, spovedania sa ia forme mai patetice : „Intensitatea sentimentelor mele mă face să freamăt şi să rîd. Mi s-a întîmplat de mai multe ori să nu pot ieşi din casă din pricina ridicolului motiv că aveam ochii iritați. De fiecare dată plînsesem prea mult în ajun, pe cînd mă plimbam, şi nu lacrimile unei dureri uşoare, ci lacrimi de bucurie. Cîntam în acelaşi timp şi pronunțam cuvinte nebuneşti,

plin de o viziune nouă, prin care depăşesc pe toţi oamenii laolaltă." [5]

Altă dată, astfel de sentimente intense apar în legătură cu percepţii care nu le justifică întru nimic şi în raport cu care ele pot apărea exagerate. Astfel ne povesteşte R. Wagner, odată în autobiografia sa, despre unele senzaţii încercate pe cînd era copil : „Acordarea instrumentelor mă arunca într-o excitaţie mistică şi trecerea arcuşului peste quintele viorii evoca în spiritul meu accentele de bună-venire ale unei lumi de fantome. Adaug în treacăt că tot ce spun aci trebuie înţeles într-un sens absolut literal. Pe cînd eram copil mic, sunetul acestor quinte corespundea pentru mine cu acea teroare de spectre care m-a chinuit totdeauna. Din această pricină nu treceam niciodată fără îngrijorare pe lîngă palatul prinţului Anton, la capătul aleii Oster, unde pentru întîia oară în viaţa mea, am auzit acordîndu-se o vioară."[6] Alteori, intensitatea sentimentelor artistului este revelatoare, ca una care pune în lumină valori sau nonvalori ale vieţii, pe lîngă care omul comun trece fără să le înregistreze : „Sînt zile, scrie în această privinţă Maupassant, cînd resimt oroarea de tot ce există pînă a-mi dori moartea. Simt cu o suferinţă supraacută monotonia invariabilă a peisajelor, a figurilor şi gîndurilor. Mediocritatea universului mă uimeşte şi mă revoltă, micimea tuturor lucrurilor mă umple de dezgust şi sărăcia fiinţei omeneşti mă zdrobeşte."[7] Relieful sentimental deosebit cu care lucrurile se prezintă artistului este pentru Flaubert un efect al singurătăţii sale, al depărtării reculese din care le priveşte : „Există acum un interval atît de mare între mine şi restul lumii, încît mă mir adeseori auzind pronunţîndu-se lucrurile cele mai fireşti şi mai simple. Cuvîntul cel mai banal îmi provoacă o ciudată admiraţie. Sînt gesturi, sunete de voce din care nu-mi mai revin şi nerozii care îmi dau ameţeală."[8] Singurătatea este şi pentru Katherine Mansfield mediul care favorizează aceste aure afective în jurul gîndurilor şi imaginilor sale : „Suma bucuriilor, a micilor bucurii delicate pe care le scot din contemplaţia fiinţelor şi a lucrurilor, este imensă atunci cînd sînt singură. Numai în propria mea tovărăşie mă amuz cu

adevărat."[9] In fine, literatura cunoaşte şi notaţii mai tehnice, care stabilesc cu preciziune procesul acelei difuzări emotive care precedă actul creaţiei. In această privinţă sînt interesante observaţiile lui Charles du Bos, un critic cu o puternică factură artistică : „Punctul de plecare al lucrării mele spirituale este aproape totdeauna o senzaţie, aparţinînd de obicei sensibilităţii intelectuale, dar care este tot atît de puternică şi precisă ca şi senzaţiile care ne vin prin simţuri. Intensitatea acestei senzaţii este atît de mare, încît ea se comunică întregului suflet, şi sub plenitudinea acestui aflux, emoţia ţîşneşte deodată. Această stare complexă, pe care o încerc chiar în clipele în care caut s-o redau prin cuvinte, este aceea pe care mă silesc s-o transpun pe pagină, şi în această silinţă rezidă pentru mine singura sinceritate cu putinţă." [10]

Materialul înfăţişat şi pe care l-am spicuit din mărturiile variate ale artiştilor a ilustrat facultatea adîncimii psihice în structura creatorului. Sentimentele intense de care artistul este capabil într-o măsură superioară omului de rînd pot să însoţească fie împrejurări reale din experienţa artiştilor, fie numai reprezentări ale fanteziei lor şi fie evenimente proprii, fie evenimente străine, al căror ecou atinge sufletul artistului pe calea simpatiei. Această stare de lucruri îndreptăţeşte pe R. Miiller-Freienfels să clasifice „trăirile" *(Erlebnisse),* un termen care înlocuieşte pe acela folosit de noi, în *trăiri reale* şi *ale fanteziei, proprii* şi *simpatetice.*[11] Distincţia pe care o stabileşte Muller-Freienfels rămîne însă mai mult exterioară şi artificială. Căci deşi Stendhal, scriind *Le Rouge et le Noir,* pare a fi pornit de la un fapt întîmplat aievea, în timp ce obîrşia unui roman ca *Thais* al lui Anatole France stă într-o combinaţie a fanteziei lui, „trăirile" care le-au ocazionat au trebuit să aibă, şi într-un caz şi în celălalt, un îndoit caracter real şi fantezist. Adaosuri ale fanteziei au intervenit desigur şi în invenţia romanului lui Stendhal, după cum analogii cu fapte observate în experienţa reală trebuie să fi avut un oarecare rol şi în fabularea lui France. Ne-o spune France însuşi cînd, sub masca lui Raymond, pronunţă, în *Dialogue sur les contes de* **fee,** aceste adevăruri dogmatice • „Imaginaţia... nu

este o facultate umană. Omul este absolut incapabil să imagineze ceea ce n-a văzut, nici auzit, sau ceea ce n-a simţit sau gustat... Toate ideile ne vin din simţuri şi imaginaţia nu consistă în a crea, ci în a grupa ideile."[12] Dacă, în orice caz, deosebirea dintre observaţie şi fantezie este greu de făcut, atunci şi între trăirile ocazionate de una sau alta dintre aceste facultăţi, separaţia devine dificilă. In acelaşi fel, deşi la originea lui *Werther* de Goethe stă propriul episod al poetului cu Charlotte Buff, pe cînd *Madame Bovary* a lui Flaubert pare a fi pornit de la un fapt divers al timpului, nici aci graniţele nu par a fi mai radicale. Căci pe propria întîmplare a lui Goethe s-a grefat evenimentul sinuciderii lui Jerusalem, înregistrat de cel dintîi pe calea răsunetului simpatetic. Iar Flaubert, întrebat odată asupra identităţii eroinei lui, a dat acest răspuns uluitor : *„M-me Bovary, c'est moi!"* punînd astfel în lumină izvoarele cu totul personale care au nutrit invenţia romanului său. Trăirile nu pot fi decît personale, ele sînt evenimente absolut subiective şi orice altă însuşire, decît aceasta, li s-ar atribui, ea nu poate conduce decît la o contradicţie în termeni.

Canalizarea în adîncime a afectului, deşi este o trăsătură nedespărţită de adevărata înzestrare artistică, nu este totuşi permanentă, în sensul că nu întovărăşeşte tot timpul lucrarea artistului. După cum vom vedea mai tîrziu, atunci cînd vom studia fazele succesive ale procesului creator, factori intelectuali, cu o mai slabă coloratură afectivă, intervin la un anumit moment în desfăşurarea lui. Astfel, dacă pregătirea operei şi viziunea inspirată a întregului ei au un pronunţat caracter afectiv, invenţia şi execuţia sînt accentuate mai cu seamă intelectual. In tot cazul, adîncimea psihică trebuie să fie răscolită o dată în decursul procesului creator, căci numai în felul acesta fantezia creatoare este condusă către plenitudinea activităţii ei. Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist şi diletant, între creatorul de noi valori artistice şi palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului care scormoneşte în sufletul celui dintîi şi uşoara adiere care atinge superficial sufletul celui din urmă.[14]

y) **Fantezia creatoare**

Afectele puternice care stăpînesc sufletul artistului se constituiesc în centre de regrupare a imaginilor sale, într-o altă ordine decît aceea pe care o imprimă lumea exterioară sau afinităţile raţionale dintre ele şi sprijină în felul acesta munca fanteziei sale creatoare. In adevăr, după cum a arătat Th. Ribot, dintre feluritele legi ale asociaţiei de idei, asociaţia prin contiguitate în spaţiu sau timp face ca imaginile noastre să se împreune după ordinea în care au apărut în experienţă. Asociaţia prin asemănare le uneşte după raportul logic. Numai imaginile care s-au însoţit cîndva cu stări afective identice tind să se împreune în alte configuraţii decît ale experienţei şi logicii şi alcătuiesc, de fapt, materialele combinaţiilor obţinute de fantezie.[1] Imagini dintre cele mai disparate tind să se unească în flacăra aceleiaşi emoţii, şi, în chipul acesta, raporturi tainice şi care rămîneau ascunse pentru cine observă desfăşurarea experienţei şi structura ei logică, apar deodată evidente. In lumina emoţiei, lumea se dispune în configuraţii noi şi mai originale, pe care experienţa comună nu le cunoaşte şi inteligenţa logică nu le bănuieşte.

Interesantele observaţii ale lui Ribot sînt juste însă numai într-o măsură limitată. Fără îndoială că emoţia are virtutea de a grupa imaginile într-o ordine nouă. Greşit este însă de a considera această grupare ca un caz al aşa-numitei asociaţii de idei. Ceea ce în mod obişnuit primeşte acest nume indică serii de reprezentări succesive, care ocupă adică momente felurite ale desfăşurării temporale şi îşi rămîn exterioare unele altora. Intuiţiile fanteziei creatoare cuprind însă totaluri simultane de imagini întrepătrunse. Ceea ce fanteziei i se arată nu sînt serii de imagini, ci întreguri organice de-ale lor. Dacă pentru acest mod de grupare a imaginilor dorim totuşi să păstrăm numele de *asociaţie,* trebuie să adăugăm îndată că n-avem de a face cu *asociaţiile succesive,* la care lumea se gîndeşte de obicei, ci cu un caz aparte al acelor *asociaţii simultane,* observate şi descrise de W. Wundt.[2] In rîndul acestora a distins Wundt : *contopirile,* adică asociaţiile simultane din acelaşi domeniu al sensibilităţii,

cum ar fi, de pildă, percepţii vizuale în care fuzionează senzaţii de culoare şi formă, apoi *complicaţiile,* adică asociaţii simultane din domenii felurite ale sensibilităţii, cum ar fi, de pildă, percepţia unui peisaj de iarnă în care fuzionează senzaţia vizuală a albului zăpezii cu senzaţia temperaturii coborîte, în fine *asimilaţiile,* adică asociaţii simultane dintre anumite date senzoriale şi elemente reproductive care le interpretează, pentru care un caz tipic găsim în citirea justă a greşelilor de tipar. Pe această linie, mai departe şi mai sus, se aşează combinaţiile fanteziei creatoare, adică a totalurilor concrescenţe de imagini, călite în focul unei emoţii centrale. Poetului cănr'a luna în primul pătrar i-a apărut ca „o seceră azvîrlită în cîmpul stelelor", a executat un act al spiritului din categoria asimilaţiilor. Numai că, pe cînd în cazul ordinar al acestora din urmă, gruparea imaginilor este impusă de experienţă, în împrejurarea imaginii poetice, elemente reprezentative foarte disparate, aşa cum experienţa nu prezintă niciodată laolaltă, se integrează pe baza unui afect omogen. Interesul încadrării fanteziei creatoare în categoria asociaţiilor simultane stă în aceea că pune bine în lumină faptul că facultatea care a fost mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică nu este decît continuarea unor facultăţi şi forme imanente mecanismului psihologic comun.

Un adaos de dovezi pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantezia creatoare a artistului nu face decît să reia şi să dezvolte unele motive generale ale vieţii spiritului, putem obţine şi dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovada că fantezia se amestecă tot timpul cu memoria. Rareori reproducerea imaginilor se face în forma nealterată a primei lor percepţii. De cele mai multe ori, reproducerea imaginilor manifestă cele două tendinţe ale fanteziei creatoare : disocierea complexelor date în experienţă şi reasocierea elementelor, astfel eliberate, după raporturi noi. încă de la sfîrşitul veacului trecut, W. Dilthey a observat că reproducerea imaginilor se face, fie prin transformarea lor *diminutivă,* fie prin transformarea lor *augmentativă.* Imaginile se reproduc fie pierzînd unele din elementele lor, fie adăugîndu-şi altele. H. Maier, care a încercat să dea explicaţia fenomenului, a văzut în primul caz un efect al atenţiei care, concentrîndu-se asupra anumitor elemente, împinge în umbră şi elimină în cele din urmă pe celelalte. In cel de-al doilea caz, H. Maier a recunoscut o varietate a contopirilor descrise de Wundt.[3] Ceea ce importă însă, mai cu seamă, este stabilirea faptului că reproducerea imaginilor conţine în ea acţiunea fanteziei, şi anume a îndoitei ei aplicaţii disociative şi creatoare. Cercetătorii au putut stabili dealtfel şi alte tendinţe ale fanteziei creatoare prezente în activitatea reproducerii. E. Utitz, care a studiat, după materialele lui W. Stern, felul în care este reprodusă aceeaşi istorisire de persoane succesive, care o aud unele de la altele, a observat că transformarea textului iniţial se face în sensul *potenţării* şi *tipizării* efectelor, adică într-un sens care este *grosso modo* şi acela al fanteziei creatoare a artiştilor.[4] Cine reproduce povestirea unei întîmpîări auzite, alunecă pe o pantă firească, intensificînd situaţiile senzaţionale, tipizînd caracterele şi episoadele. Artistul nu face altfel. Intre faptele pe care experienţa i le prezintă în acelaşi plan, el operează o alegere, punînd pe unele într-o lumină mai vie şi legîndu-le cu o semnificaţie omenească mai generală. Această orientare a fanteziei artistului este însă anticipată, după cum vedem, de procedările obşteşti ale memoriei. Fantezia creatoare nu este, aşadar, o facultate exclusivă a artistului şi prin care acesta s-ar izola de restul oamenilor. Fantezia creatoare în artist, întocmai ca şi celelalte funcţiuni ale structurii lui, analizate mai sus, nu reprezintă decît intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor.

Dar dacă şi prin fantezia sa, artistul nu se diferenţiază decît gradual faţă de nivelul general, se cuvine a adăuga că această sporire cantitativă este, în ce-l priveşte, foarte mare. Sînt totuşi cercetători care tăgăduiesc că fantezia potenţată ar fi una din însuşirile eminente ale artistului. Nu vedem de atîtea ori, spun ei, cum artişti foarte mari împrumută din legendă sau cum folosesc motive şi teme frecvente ? Este destul însă să observăm ce devin aceste legende, teme şi motive în aplicarea specială pe care le-o dau artiştii de seamă, pentru a ne convinge

ce viață nouă trăiesc în redarea lor. Scene ale *Scripturii* apar şi la pictorii italieni ai quatrocentului şi la artiştii flamanzi, dar cîtă deosebire între ele ! Faptul de a fi tratat aceleaşi motive n-a suspendat nicidecum activitatea fanteziei creatoare în aceste două grupe de artişti. Alte îmbinări de culori de fiecare dată, o altă grupare a personajelor, alte expresii în privirile lor. Viziunea plastică este alta, deşi motivul în generalitatea lui abstractă este comun. Am putea chiar spune că tocmai întrebuințînd motive comune, cărora le dă o viață nouă, artistul face dovada puterii şi fecundității fanteziei sale creatoare.

Atît de intensă este fantezia creatoare a artistului, încît uneori, din propria ei productivitate internă, fără nici un motiv exterior aparent, ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme. „Aveam darul, povesteşte Goethe, atunci cînd stam cu capul aplecat şi cu ochii închişi, să-mi reprezint o floare în mijlocul organului vederii, care nu stăruia nici o clipă în prima ei formă, ci, desfăcîndu-se în bucăți, din interiorul ei se dezvoltau mereu alte flori, făcute din foi colorate sau verzi. Nu erau flori naturale, ci fanteziste, regulate ca rozetele sculptorului. Nu puteam fixa cu nici un preț această neistovită creație de forme, care dura atît cît voiam, fără să se întunece sau să se intensifice în tot acest răstimp. Acelaşi lucru îl puteam obține cînd îmi reprezentam un disc împodobit cu mai multe culori, care apoi se schimbau mereu pe direcția de la centru spre periferie, întocmai ca în caleidoscopul inventat abia în vremea din urmă."[5] Alteori motivul exterior există, dar el se îneacă şi dispare sub bogăția fanteziei artistului, care îl foloseşte ca un simplu excitant. Aşa se povesteşte despre Leonardo da Vinci că urmărea în crăpăturile unui zid ruinat o lume întreagă de forme fantastice. Iar pictorul Eugene Delacroix, privind nişte stînci, notează în jurnalul său : „Observ în stîncile cu forme omeneşti şi animale noi tipuri mai mult sau mai puțin schițate. Desenez chiar un fel de mistreț şi un fel de elefant, apoi corpuri de centauri, capete de tauri etc. S-ar putea găsi printre acestea excelente tipuri de animale fantastice. Toate aceste forme bizare devin aci plauzibile. Stranie coincidență ! Ce capriciu a prezidat la

formația acestei stînci care, în toată înconjurimea, este singura din speța ei."[6] Interesul citatului este cu atît mai mare, cu cît el ni-l arată pe Delacroix atît de stăpînit de propria lui fantezie, încît deosebirea dintre aceasta şi simpla percepție devine pentru el imposibilă. Stîncile i se par a avea cu adevărat formele unor animale fantastice, cînd acestea nu erau decît proiecțiile închipuirii sale bogate. In acelaşi fel, fantezia artistului absoarbe şi îneacă în apele ei datele reproductive ale memoriei. Astfel povesteşte odată G. Duhamel cum, auzind o interesantă istorisire de la un prieten al său, a încercat s-o reproducă într-unui din capitolele cărții Le *Prince Jajfar.* Capitolul terminat l-a citit amicului căruia credea că i-l datoreşte. Dar nici acesta, nici alte persoane care îi stăteau aproape şi care i l-ar fi putut inspira, nu l-au recunoscut vreodată.[7] Reproducerea devenise un simplu prilej al ideației, în care se inserase lucrarea mult mai puternică a fanteziei creatoare.

Din această pricină, artiştii doresc adeseori să prelucreze materii în care se simt mai puțin legați sau limitați de datele reproductive ale propriei lor experiențe. In această privință documentele sînt numeroase. Astfel scrie Flaubert odată : „Este o ciudată împrejurare aceea în care găsim pe individ de o parte şi pana lui de scriitor de alta. Există oare cineva care să fi iubit antichitatea mai mult ca mine, care s-o fi visat mai mult şi să-şi fi dat mai multă osteneală pentru a o cunoaşte ? Totuşi, în cărțile mele, sînt unul din oamenii cei mai puțin antici din cîți pot exista. Cine m-ar judeca după înfățişare, ar crede că trebuie să scriu epic sau dramatic, folosind brutalitatea faptelor, în timp ce eu mă complac în subiecte de analiză şi anatomie. Cărțile pe care năzuiesc mai mult să le fac sînt tocmai acelea pentru care am mai puține mijloace."[8] In acelaşi fel scrie Andre Gide : „Mi-e cu mult mai uşor a face să vorbească un personaj decît să mă exprim în numele meu propriu, şi aceasta cu atît mai mult cu cît personajul creat diferă mai mult de mine... N-am scris niciodată ceva mai bun şi cu mai multă uşurință decît monologurile lui Lafcadio sau jurnalul Alissei."[9] In această independență a artistului de datele experienței sale stă sentimentul de libertate internă care

întovărăşeşte aproape tot timpul lucrarea invenţiei şi din care Volkelt făcea una din componentele fanteziei creatoare.[10] Iar ceea ce stabilim aci nu stă nicidecum în contrazicere cu puterea intuitivă a memoriei artistului. Fără îndoială, faţă de obişnuita amintire decolorată a oamenilor, artistul regăseşte imaginile sale într-o forţă sensibilă egală sau chiar superioară primei percepţii. Literatura ne oferă multe exemple în această direcţie şi pe unele din ele le-am amintit şi noi. Dar deşi fixarea şi reproducerea imaginilor se fac uneori cu atîta putere, încît pictorul Marquardt a putut desena odată pînă în ultimele detalii un turn pe lîngă care trecuse o singură dată şi foarte distrat, în mod general reproducerile artistului se înşiră în altă ordine decît aceea în care au fost ele grupate în realitate. S-ar putea spune că ceea ce caracterizează memoria artistului este deopotrivă o mare putere de a-şi aminti şi o mare putere de a uita. Avînd la dispoziţia sa numeroase date imaginative reproductive, dar fiind liber să le folosească în orice configuraţii ar voi, tocmai din pricina însuşirii sale de a uita ordinea în care ele s-au prezentat în experienţă, numai în chipul acesta memoria artistului poate deveni o aliată a fanteziei sale.

8) **Puterea expresivă**

Intuitiv lucid, răscolit de afecte puternice şi înzestrat cu o fantezie mai vie şi mai originală, artistul este, în acelaşi timp, stăpîn peste o facultate expresivă superioară semenilor săi. Toate imaginile sînt înzestrate, în adevăr, cu tendinţa de a se realiza şi, după cum a arătat Ribot, fantezia creatoare cuprinde în sine un element motrice, înclinaţia irezistibilă de a-şi asuma o formă concretă şi de a trece, pe această cale, în lumea obiectelor. Se poate deci spune că puterea expresivă a artistului este o prelungire a fanteziei sale creatoare, după cum aceasta din urmă îşi găseşte materialul şi condiţionarea ei în intuitivitate şi în adîncimea psihică. Este adevărat că nu în toate cazurile activitatea internă a fanteziei creatoare găseşte mijlocul de a se converti în expresie externă. Sînt reverii ale spiritului care nu prind niciodată corp. „Reveria, scrie Ribot, este echivalentul veleităţilor ; visătorii

f

sînt abulicii imaginaţiei creatoare."[1] Spre deosebire de visători şi de veleitari, artistul reuşeşte în mai largă măsură să facă a urma lucrării fanteziei întruparea ei expresivă. Nu numai vivacitatea şi preciziunea imaginilor artistului sînt superioare nivelului comun, dar am spune că însuşi caracterul, virtutea făptuitoare sînt mai ferme în artist. Din această pricină, se poate afirma, în ciuda unei păreri foarte răspîndite, că nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decît tocmai visătorul.

Facultatea expresivă, pe de altă parte, nu se alimentează în toate împrejurările din activitatea fanteziei creatoare, aşa cum este cazul pentru artist. Limbajul este plin de expresii cărora nu le corespunde nici o intuiţie sensibilă, întrezărită de fantezie. Este cazul aşa-numitelor „clişee" sau „locuri comune", analizate odată cu multă sagacitate de către Remy de Gourmont. Artistul este slujit de o egală memorie sensibilă, folosită în combinaţiile fanteziei, şi de o memorie verbală ; apoi de facultatea suplă de a coordona aceste două memorii, în aşa fel încît oricărui cuvînt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de poet este totdeauna un peisaj *văzut.* Acelaşi peisaj descris de omul comun, scrie Gourmont, nu mai este decît „o construcţie de logică elementară. Cuvintele nu mai izbutesc să ia poziţii noi, pe care nici o realitate internă nu le mai determină. Ele se prezintă în chip necesar în ordinea familiară în care memoria le-a primit. Aşa se face că de cinci secole poeţii francezi inferiori cîntă, cu aceleaşi fraze nule, primăvara vergiliană." întrebuinţarea frecventă a locurilor comune este situată pe limita patologiei spiritului. Există, în adevăr, o boală a limbajului care constă în pierderea termenilor proprii. Bolnavul care nu mai poate găsi, pentru realitatea pe care vrea s-o denumească, cuvîntul care o indică în mod propriu, poate încă s-o arate prin perifrază. „Amnezicii cuvîntului, observă Gourmont, uită mai întîi ce este mai particular în limbă, numele proprii, substantivele, adjectivele, în timp ce părţile limbajului care dovedesc a avea viaţa cea mai durabilă sînt frazele gata făcute, locuţiunile uzuale. Bolnavii incapabili să articuleze un cuvînt îşi regăsesc graiul pentru a expectora «clişee». Felul stilului care ne ocupă ar fi deci una din formele amneziei verbale,

r

ridicate la potentă literară."[2] „Clişeul" reprezintă un caz de exces al limbajului asupra gîndirii. Cine are un limbaj dominat de locuri comune vorbeşte mai mult decît cugetă. Expresiile gata făcute se inserează în lacunele ideaţiei şi i se substituie. „Automatismele verbale, scrie Delacroix, preexistă activităţii cugetării, ele se prezintă la primul ei semn, i se impun şi o depăşesc."[3] Dar dacă există un exces al limbajului asupra gîndirii, există şi excesul contrar. Sînt expresii mai sărace decît gîndirea pe care o manifestă. Aşa sînt „propoziţiile cu formă redusă", întrebările, poruncile şi toate enunţările eliptice, pe care în limba franceză le-a notat şi clasificat F. Brunot.[4] Printre acestea distinge filologul francez şi expresiile sentimentului. Felul în care exprimăm sentimentele noastre rămîne mai totdeauna, în vorbirea curentă, inferior sentimentelor înseşi. „Numai o parte a vieţii afective, notează Delacroix, se scurge în limbaj, cealaltă merge către inefabil... Există sentimente vagi şi indicibile, care se îndepărtează de expresie pentru că n-au nimic de spus. Dar există şi sentimente ameţitoare şi confuze, care n-ajung la expresie pentru că au de spus prea mult. Preamultul şi preapuţinul vieţii afective sînt incapabile deopotrivă să se exprime."[5] Lingvistica modernă a notat cu toate acestea şi acele modificări ale expresiei prin care aceasta încearcă să se adapteze sentimentelor care o premerg şi pe care ea trebuie să le manifeste. Inflexiunile vocii, acceleraţia debitului, intensificarea unuia sau altuia dintre termenii frazei, exclamaţiile, sufixele afective, alegerea cuvintelor şi ordinea lor în frază, sînt tot atîtea mijloace prin care limbajul devine receptiv pentru viaţa afectivă.[6] Poetul Paul Claudel a imaginat odată, într-o frumoasă pagină, două femei vorbind cu vivacitate, dar în aşa fel, încît cineva care le-ar fi ascultat dintr-o cameră vecină, ar fi prins numai intonaţiile lor, nu şi înţelesul cuvintelor rostite. Aceste intonaţii, contraste de timbre, ondulări ale frazei, felul vocilor de a se întîmpina şi de a-şi răspunde alcătuiesc pentru Claudel substanţa inefabilă *, eterul uşor şi volatil din care este făcută poezia. In comparaţie cu însufleţirea afectivă a vorbirii fireşti, vechiul alexandrin al prozodiei clasice pare mai degrabă proză, „ceva în acelaşi timp infantil şi bătrînicios, pedant şi mecanic, inventat pentru a despuia vibraţiile sufletului, iniţiativele sonore ale simplei Psyehe, de accentul lor cel mai naiv şi de floarea lor cea mai delicată"[7]. Limbajul comun are, aşadar, unele mijloace de a se modela după viaţa intimă a sentimentului. Omul cel mai banal devine poet întru cît adaptează vorbirea sa la palpitaţiile afectivităţii. Dar poetul şi, în general, artiştii izbutesc pe această cale cu atît mai mult succes. Indepărtînd toate opacităţile limbajului, contextele ei prestabilite şi neintuitive, şi dezvoltînd numai virtualităţile expresive ale vorbirii comune, artistul ni se dovedeşte a fi o fiinţă în care unele facultăţi obşteşti cresc şi se exaltează. întocmai ca intuitivitatea, adîncimea psihică şi fantezia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însuşire ale cărei rădăcini sînt împlîntate în psihologia generală şi care îl diferenţiază pe artist numai gradual de restul oamenilor.

In sufletul artistului, imaginile sensibile se împerechează cu imaginea expresiei corespunzătoare. Astfel de „imagini-perechi", cum le numeşte L. Arreat odată, există fireşte la acei artişti la care expresia nu coincide în materialitatea ei cu data sensibilă pe care trebuie s-o reprezinte. Astfel, compozitorul stăpîneşte într-un chip strîns asociat reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care îl exprimă. Poetul posedă, în acelaşi timp cu sentimentul, concepţia sau viziunea sa, şi cuvintele, încatenarea lor şi mişcarea generală a frazelor corespunzătoare. Sculptorul îşi reprezintă simultan o formă şi gestul plastic care o poate realiza într-un material. Pentru pictor însă „imaginea-pereche" a celorlalţi artişti se rezolvă în identitate simplă, întrucît culoarea pe care şi-o reprezintă nu diferă întru nimic de reprezentarea culorii materiale care urmează s-o exprime pe cea dintîi. Spre deosebire de pictor, la toţi ceilalţi artişti se poate distinge între imaginea sensibilă şi imaginea expresiei, deşi aceste două varietăţi sînt adînc întrepătrunse. In acest înţeles se poate cu multă dreptate spune că muzicantul gîndeşte în sunete, sculptorul în forme şi poetul în cu-

*** în ediţia a III-a : inevitabilă. Corectat după ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).**

v'nte. Atît de adînc fuzionează imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în mentalitatea artistului, încît acesta din urmă are totdeauna sentimentul unicităţii absolute a expresiilor sale. Omul comun poate exprima acelaşi lucru în chipuri deosebite ; artistul, într-un chip unic şi de neînlocuit. Două sau mai multe „variante" ale aceleiaşi poezii sînt de fapt nişte poezii noi, corespunzînd unor viziuni deosebite. Uneori poetul simte lămurit că, pentru expresia sentimentului şi viziunii sale, are nevoie de un anumit sistem de semne, cum ar fi, de pildă, acelea care alcătuiesc o limbă anumită. Aşa a simţit poetul austriac Rainer Măria Rilke, într-o anumită împrejurare, că trebuie să scrie în franţuzeşte, deşi limba lui obişnuită era alta. „Anul trecut, povesteşte odată Rilke lui Ch. Du Bos, sărbătorindu-se cinquantenarul lui Hofmannsthal, voiam să mă asociez şi eu, să dau un semn oarecare, fără să ştiu bine ce anume trebuie să fac. Am deschis atunci carnetul pe care îl port totdeauna cu mine şi în care notez treptat titlurile poemelor pe care vreau'să le scriu, întîinind cuvîntul : *Corne d'abondance.* Mi-am spus că tema aceasta i-ar conveni foarte bine lui Hofmannsthal şi am început îndată, gîndindu-mă la cuvîntul german echivalent *Fiillhorn,* să compun un poem german, pe care l-am scris dealtfel foarte repede. Simţeam însă că planul meu nu fusese realizat pe deplin şi cuvîntul francez îmi reveni în primul plan al conştiinţei. începui deci să compun îndată un alt poem, în franţuzeşte, purtînd de data aceasta titlul *Corne d'abondance,* întrebîndu-mă tot timpul dacă nu mă voi găsi în faţa unei simple traduceri a celui dintîi- Ceea ce s-a produs a fost însă tocmai contrariul şi, fără voia mea, poemul francez s-a orientat de la sine într-o direcţie cu totul deosebită."[8] Rilke a întocmit dealtfel un întreg volum de poeme scrise direct în limba franceză, arătînd adeseori constrîngerea interioară căreia i s-a supus, folosind o altă limbă decît limba sa maternă. Unitatea concepţiei cu expresia, una din formele cele mai caracteristice pe care şi-o asumă puterea expresivă în artist, nu poate fi ilustrată mai bine ca în exemplul pe care ni-l oferă Rilke.

Nesfîrşită este sensibilitatea artistului pentru expresie, delicateţea cu care resimte nuanţele ei cele mai fine

şi împotrivirea pe care o încearcă faţă de tot ce o jigneşte. Tipică este, din acest punct de vedere, o scenă pe care ne-o povesteşte Zola şi în care actorul principal este Flaubert. „Turgheniev, care avea prietenie şi admiraţie pentru Merimee, voi... ca Flaubert să-i explice de ce găsea că autorul *Colombei* scrie rău. Flaubert citi deci o pagină, oprindu-se la fiecare linie, blamînd pe *qui* şi pe *que,* revoltîndu-se contra expresiilor gata făcute, ca *prendre les armes* şi *prodiguer des baisers.* Cacofonia anumitor întîlniri de silabe, uscăciunea sfîrşiturilor de fraze, punctuaţia ilogică, totul fu pomenit pe rînd."[9] Interesant este faptul că Turgheniev, care nu putea avea aceeaşi sensibilitate pentru limba franceză, şi Zola, care era mai puţin artist, nu i-au dat dreptate lui Flaubert. Grija pe care dealtfel acesta din urmă o purta detaliilor celor mai mărunte ale expresiei este renumită. Corespondenţa sa este plină de evocări ale acelor nopţi de intensăfervoare scriitoricească, în timpul cărora citea cu glas tare fraze din romanele sale în preparaţie, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor. Iar dintr-o amintire a lui Gautier, povestită fraţilor Goncourt, ştim că pe cînd redacta *Madame Bovary,* Flaubert a declarat odată că lucrarea este aproape gata, deoarece ştie cum trebuie să. cadă toate finalele frazelor pe care urmează să le compună.[10] In acelaşi fel, analizînd psihologia de scriitor a lui Stephane Mallarme, criticul A. Thibaudet scrie : „Cuvîntul, pentru el, îmbracă o existenţă prezentă şi aproapehalucinatorie... Mallarme concepe esenţialul poeziei ca. faptul care constă în a înlătura orice cunoştinţă, în afară de «pietatea pentru cele douăzeci şi patru de litere ale' alfabetului, aşa cum ele s-au fixat, prin miracolul infinităţii, într-o anumită limbă»"[11]. Nu numai fiecare cuvînt, dar fiecare literă era asociată pentru Mallarme cu anumite valori afective, după cum dovedesc notaţiile pe care poetul le face în *Les mots anglais,* o mică scriere puţin cunoscută, citată de Thibaudet.

Trebuie adăugat, în fine, că puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fanteziei sale creatoare, dar în acelaşi timp o forţă capabilă s-o fructifice pe aceasta din urmă. Propriile cunoştinţe în

arta cîntecului, pe care le stăpîneau un Mozart sau Rossini, au fost pline de influențe asupra chipului în care ei se pricepeau a conduce vocile în operele lor. L. Arreat, care amintește acest exemplu, poate apoi adăuga şi pe acela al lui Liszt, ale cărui compoziții au fost redevabile într-un mare grad neîntrecutei sale abilități tehnice.[12] Cît despre poeți, ingenioasa analiză a lui Ch. Renouvier a arătat odată cum marele dar verbal al lui V. Hugo, puterea sa de a-şi reprezenta cuvinte, asociată cu nenumăratele sugestii legate de acestea, sînt răspunzătoare de caracterul digresiv şi enumerativ al liricii lui.[13] Tocmai faptul, subliniat mai înainte, că imaginile împerecheate, date în psihologia artistului, sînt adînc solidare, expl-'că faptul evidențiat adeseori că puterea expresivă decurge nu numai din intuitivitatea şi fantezia mai vie a artistului, dar şi din împrejurarea că aceste însuşiri sporesc prin însăşi acțiunea de a le manifesta şi comunica. Vechea înțelepciune estetică a lui Boileau afirma că „ceea ce este bine conceput, poate fi enunțat cu claritate". Cu aceeaşi dreptate se poate însă adăuga că „ceea ce este mai bine enunțat, devine mai limpede şi pentru spirit". Ca în toate domeniile vieții, tot astfel şi în psihologia artistului, raportul dintre cauze şi efecte reprezintă o ordine reversibilă, în care consecințele se pot întoarce asupra pricinilor, pentru a le întări şi activa.

c) GENIU ŞI TALENT

însuşirile sufleteşti care, în acțiunea lor solidară şi reciprocă, alcătuiesc structura artistică, înfățişînd potențarea unor facultăți psihologice comune, se pune întrebarea dacă nu cumva ele se diferențiază după însuşi gradul intensității lor. Ideea după care geniul artistic ar fi un caz aparte al psihologiei, un ansamblu de calități de la care restul oamenilor ar fi excluşi, ni s-a dovedit cu neputință de susținut. Nu este nici una din trăsăturile care compun portretul artistului a cărei anticipare să n-o aflăm printre energiile şi funcțiunile psihologiei generale. Intuitivitatea artistului şi afectivitatea sa, fantezia creatoare şi puterea sa expresivă se regăsesc într-un grad

mai mic printre posibilitățile exemplarului comun al umanității. Dar dacă aceleaşi însuşiri pot apărea şi cu o intensitate redusă şi cu una foarte mare, nu cumva între aceste extreme se poate intercala cazul intermediar al intensității lor potrivite ? Experiența artistică ne face să simțim lămurit că nu toți artiştii se găsesc la acelaşi nivel. „Dacă cultura noastră ne îngăduie să simțim cu justețe, scrie odată J. Segond, putem să ne dăm seama cît este de inferior geniul lui Musset față de acela al lui Hugo sau Lamartine. Oricît de mare ar fi admirabilul Sofocle, el este totuşi mai puțin admirabil şi genial ca sublimul Eschil. Putem oare aşeza pe Schubert în rangul suveran care este acela al unui Beethoven ? Putem face oare din Fragonard egalul unui Watteau ? Rude este oare... deopotrivă cu Rodin sau Bourdelle ?" După părerea lui Segond, unii din aceşti artişti sînt *genii,* pe cînd ceilalți simple *talente.* Intre geniu şi talent nu există însă un abis. Geniul n-ar fi decît exaltarea unor însuşiri, care, chiar în cazul talentului, ar înfățişa sporirea mai redusă a unor funcțiuni obişnuite. „Ce este în definitiv talentul, se întreabă Segond... dacă nu o medie mobilă între înălțimea inaccesibilă a geniului şi puterea care se ascunde în oricare din noi, dar care este prea slabă pentru o creație adevărată."[1]

Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent şi geniu. Evident, geniul reprezentînd cazul excesiv al unor însuşiri curente, talentul nu se poate găsi decît pe linia acestei creşteri. Dar stabilirea simplei diferențieri graduale între geniu şi omul comun şi-a istovit interesul din momentul în care am putut lichida părerea că geniul ar putea fi o excepție monstruoasă în umanitate. Din clipa în care am anexat problema artistului psihologiei generale, obținînd dovada că pentru studiul lui valorează categoriile şi metodele ştiinței sufletului, putem încerca să diferențiem domeniul psihologic al creatorului de artă şi după alte criterii decît ale gradualității. Ceea ce putem aştepta de la o astfel de încercare este nu numai o deosebire mai bună între geniu şi talent, dar şi o conturare mai precisă a întregului domeniu. Şi încercarea trebuie făcută cu atît mai multe cuvinte, cu cît în fața unei realități calitative cum este

psihologia artistului, singurul criteriu cantitativ rămîne insuficient. Nu vom şti niciodată pe deplin ce este artistul, cîtă vreme nu-l vom înţelege decît ca pe o potenţare a omului comun. Vederea aceasta, justă şi suficientă cîtă vreme trebuia să legitimăm studiul lui cu mijloacele psihologiei, urmează acum a fi completată.

Fără a folosi deocamdată criterii noi, de natură calitativă, o altă deosebire graduală, provenind din felul intermitent al structurii artistice, se cuvine a fi pusă în lumină. Am arătat, în adevăr, că artistul nu este deopotrivă cu sine în toate momentele vieţii sale. Alături de clipele sale creatoare, cîte altele opace şi banale, în care artistul nu depăşeşte nivelul psihologic comun ! Nu în toate împrejurările intuitivitatea şi fantezia artistului, adîncimea sa psihică şi puterea sa expresivă ating intensitatea lor posibilă. Dar această intermitenţă a structurii artistice poate fi totuşi mai frecventă sau mai rară. In cazul talentului, funcţiunile artistului se pot suspenda mai îndelung şi se amestecă mai puţin cu substanţa generală a vieţii sale. Geniul rămîne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei lui şi îşi hrăneşte în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieţi sufleteşti. Ceea ce ne izbeşte, în primul rînd, cînd considerăm pe artiştii cărora le putem recunoaşte talent, dar nu geniu, este nu numai alternanţa foarte rapidă în ei a artistului cu omul banal, dar şi uşurinţa cu care pot trece de la o stare la alta, ca o dovadă a slabei aderenţe a creatorului de restul omului. In numeroase ocazii şi cu cea mai mare facilitate, un talent muzical, plastic sau poetic pot înjgheba o producţie agreabilă, după care trezirea omului comun este cu atît mai puternică. Această relativă neatîrnare a artistului de omul de rînd, în cazul talentului, se resimte în producţia lui, înzestrată cu un ecou mai slab, fără consecinţe pentru el sau pentru noi. Ceea ce nu porneşte •din întregimea omului nu angajează nici totalitatea umanităţii în noi. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc. Ne oprim în faţa lor cu partea superficială a conştiinţei noastre, dar nu ne dăruim lor pe de-a întregul şi nu ne lăsăm stăpîniţi de ele pînă în ultima adîncime.

Altfel se întîmpla cu geniul şi cu operele lui. Deşi structura lui artistică este tot intermitentă, ea are tendinţa de a-şi anexa întregul domeniu al conştiinţei. Filistinul apare mai rar alături de artist în cazul lui. Viaţa lui sufletească are un caracter mai permanent creator. Convergenţa momentelor sale sufleteşti în direcţia operei este mai strînsă. De aceea regăsim pe artist chiar în prilejurile şi în clipele cînd ne-am fi aşteptat mai puţin. Paradoxul geniului apare însă în momentul cînd trebuie să constatăm că, deşi orientarea lui artistică este mai statornică şi mai intensă, facilitatea lui poate fi mai mică decît a talentului. Cazul lui Leonardo da Vinci, care n-a izbutit, într-o viaţă întreagă, să termine o duzină de pînze, este un exemplu ilustrativ pentru această situaţie. Desigur, există şi genii pline de facilitate, bogate în talent, un Rafael, un Tizian, un Rubens, un Mozart, un Hugo. Dar există şi cazul contrar, al geniilor lipsite de uşurinţa talentului, un Leonardo, un Correggio, un Kleist. Este ca şi cum, avînd să poarte o povară mai mare, toate aceste înzestrări geniale se mişcă mai greu. Bogăţia lor îi stînjeneşte şi întocmai ca marii copaci care, înfigînd rădăcini mai adînci în pămînt, cresc mai încet, profunzimea din care se înaltă unele creaţii geniale le face să se întocmească mai încet şi mai rar. Dar primind în ele o experienţă mai vastă şi mai bogată, operele geniului trezesc un ecou mai întins şi influenţa lor ne stăpîneşte mai complet.

Este o consecinţă a celor arătate pînă aci faptul că, pe cînd din operele talentului ne vorbeşte numai un artist, în acele ale geniului se rosteşte un om. In impresia care se formează în noi din frecventarea personalităţilor geniale intră numeroşi factori extraestetici. Totdeauna în impresia genialităţii intră, ca un element hotărîtor, sentimentul unei noi evaluaţii etice şi religioase a lumii şi vieţii. Din această pricină, numai geniile, nu şi talentele, se găsesc în locurile de conducători spirituali ai umanităţii. Un artist care nu este decît artist nu poate pretinde la acest titlu şi nici la acela de om de geniu. Prin arta sa, dar depăşind prin înrîurirea pe care o exercită simpla impresie estetică, artistul de geniu ştie să-şi asocieze interesele fundamentale ale oamenilor. De aceea

în jurul personalităţilor de geniu se grupează nu numai publicul amatorilor de frumos, ci umanitatea suferindă şi luptătoare. Cît de strimtă trebuie să ne apară deci ideea care, începînd de la Kant şi în vremea întregului romantism, recunoaşte în artă singurul domeniu de activitate al geniului. în ştiinţă, spunea Kant, cercetarea, aplicaţia şi metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gîndirii, la rezultatele cele mai de seamă ; nu însă şi în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în şcoala altora, nu însă şi un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu numai înzestrărilor înnăscute şi absolut originale, se înţelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist.[2] Interesantele observaţii ale lui Kant sînt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă decît prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii ştiinţifice ? Reuşitele cele mai de seamă ale ştiinţei stau oare în posibilităţile oricărei inteligenţe omeneşti ? Nu trebuie oare să recunoaştem şi marilor capete ştiinţifice o spontaneitate şi o originalitate care îndreptăţeşte calificarea lor de genii ? Nu există apoi genii etice şi religioase ? Toţi aceştia, deopotrivă cu marii artişti, pot crea noi valori ale lumii şi vieţii, şi în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuinţarea calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiştilor, cînd ei o merită pe deplin numai atunci cînd păstrează ceva din firea înţelepţilor şi a profeţilor ?

Dar poate că geniul nu este altceva decît facultatea de a crea plăsmuiri *vii* ? Geniul n-ar fi atunci decît însuşirea care repetă în om şi aminteşte pe Creatorul lumii. Cînd pe la începutul veacului al XVIII-lea s-a elaborat doctrina modernă a geniului, lucrul s-a făcut cu sprijinul acestor reprezentări religioase. împrejurarea apare limpede în scrierile lui Shaftesbury, unul din primii filozofi ai geniului. „Poetul, scrie Shaftesbury, este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter. întocmai ca acest artist suveran sau ca natura plastică şi universală, el plăsmuieşte un întreg coerent şi proporţionat în el însuşi, cu subordonarea voită a părţilor componente."[3] Se înţelege însă că armonia operelor geniale

nu este o potrivire mecanică de lucruri care îşi convin : un principiu viu le susţine, un suflet le poartă. Justa adaptare a culorilor în costumul unei femei elegante sau aceea a liniilor şi tonurilor în decorarea unui interior nu sînt încă opere de geniu. Existenţa acestora nu se isprăveşte în simplul plan al senzaţiilor ; ele cuprind mai mult şi pătrund mai adînc. Există desigur şi tablouri, melodii sau versuri care nu sînt mai mult decît combinaţii plăcute de culori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră şi numeroase opere ale pictorilor, compozitorilor sau poeţilor ; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialităţii îl recunoaştem numai operelor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă prin ele. Prezenţa unui astfel de suflet leagă între ele aspectele variate şi le constituie într-o adevărată unitate organică. Un suflet original ştie să selecteze şi să impună anumite valori, şi sub influenţa lui înfăţişările haotice ale lumii se aleg şi se grupează în unităţi expresive. Cine nu are un asemenea suflet original, creator de valori, simplele înzestrări de talent nu pot izbuti altceva decît combinaţii decorative sau pot cel mult imita pe marii originali, purtînd glasul lor mai departe. Dar originalitatea se imită cu greutate. Totdeauna vom recunoaşte în vocea artiştilor de a doua mînă matităţi ale sunetului, contradicţii ale tonului, coadaptări insuficiente. Unitatea operelor lor se va resimţi în consecinţă.

Aderenţa mai slabă a artistului de restul omului, în cazul talentului, explică apoi educabilitatea acestuia, putinţa lui de a face achiziţii noi şi de a se perfecţiona. Geniul este însă înnăscut şi improgresiv. Lucrarea lui se leagă de temeliile individualităţii, pe cînd a talentului de straturi mai superficiale ale conştiinţei, capabile de a fi modificate şi îmbunătăţite. Putem desigur educa deprinderile omului şi funcţiunile lui de relaţie, nu însă individualitatea lui. Un artist poate ajunge să vadă mai bine şi să exprime mai precis sau mai sugestiv, nu însă să devie mai original. Dar cum toate funcţiunile artistului sînt solidare şi cum intuitivitatea şi expresivitatea lui sînt comandate şi orientate de chipul lui mai adînc de a resimţi lumea şi viaţa, acolo unde acesta lipseşte,

voința intervine pentru a-l înlocui. Operele talentului au astfel un caracter *voit,* pe cînd acelea ale geniului unul •cu totul natural. In lucrarea talentului devine sensibilă sforțarea, străduința de a ține laolaltă şi de a conduce «convergent elementele operei. Aceleaşi efecte se produc pentru geniu în modul cel mai firesc şi cu cea mai mare uşurință. Există evident şi genii cu elaborația dificilă ; chinurile lor sînt deopotrivă cu spasmele naşterii, nu cu ostenelile lucrătorului care are de îndeplinit o muncă grea. Atingem astfel o nouă deosebire între geniu şi talent. Lucrarea voită a talentului se întovărăşeşte într-o mai largă măsură cu conştiința ; geniul este mai îndatorat inconştientului său. Opera talentului este mai previzibilă, mai logic călăuzită, mai dominată de funcțiunile raționale ale conştiinței; opera geniului este însă mai neaşteptată, mai bogată în surprize, mai irațională. Talentul ştie mai bine încotro se îndreaptă, geniul poate fi adeseori el însuşi uimit de punctul unde a ajuns. Fără îndoială, factori raționali şi iraționali, conştienți şi inconştienți se amestecă în creația oricărui artist, dar dozajul lor este felurit în cazul talentului sau al geniului. Pentru a înțelege această nouă diferențiere este însă necesară cunoaşterea procesului creator, a cărui analiză urmează s-o întreprindem acum.

2. CREAȚIA ARTISTICA

Elementele structurii artistice, aşa cum le-am descris în capitolul anterior, nu sînt active tot timpul şi nici în aceeaşi măsură. Există o succesivitate şi o denivelare a însuşirilor artistice în procesul de constituire al unei opere. Pentru ca o operă de artă să ia naştere este necesară mai întîi o stare de *pregătire,* în timpul căreia conştiința asimilează şi dezvoltă materialele şi facultățile cu ajutorul cărora opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare a *inspirației,* sinteză provizorie şi spontană a materialelor pregătirii, pe care conştiința o primeşte ca un dar al inconştientului. Rodul inspirației evoluează, dezvoltîndu-se, transformîndu-se sau primind grefa unor alte inspirații. Este ceea ce cu un cuvînt se numeşte faza de *invenție.* In fine, concepția operei trebuie realizată într-un material oarecare, folosind anumite procedee tehnice : *execuția* încheie, aşadar, procesul. Nevoile analizei ne fac a distinge între aceste felurite etape, făcînd din ele momentele succesive şi exclusive unele față de altele ale unei aceleiaşi serii. Lucrul este adevărat *grosso modo;* privind însă mai de aproape, vom avea ocazia să recunoaştem împrejurări în care aceste felurite momente se întrepătrund şi se solicită reciproc. Considerîndu-le deocamdată separat, trebuie adăogat că diversele însuşiri artistice nu sînt interesate deopotrivă şi în egală măsură în timpul fiecăreia din fazele amintite în parte. Sînt clipe ale procesului creator în care intuiți-

vitatea este mai activă, altele în care adîncimea psihică, fantezia creatoare sau puterea expresivă intră în ritmul Unei funcționări mai intense. Pe de altă parte, nu numai facultățile proprii și caracteristice structurii artistice suferă această denivelare în timpul constituirii operei, dar și funcțiunile generale și comune ale vieții sufletești. Sînt etape ale creației în care activitatea inconștientă și irațională este mai vie și altele în care lucrează mai intens energiile conștiente și logice. Pentru a stabili toate aceste diferențieri este însă nevoie a studia pe rînd fazele creației artistice, începînd cu :

a) PREGĂTIREA OPEREI

Nici un artist nu poate spune cînd începe pregătirea uneia din operele lui. In majoritatea cazurilor, desigur foarte de timpuriu, dacă ținem seama în ce măsură activitatea artistică este debitoare primelor impresii ale copilăriei. Artistul este omul care se simte mai mult urmărit de copilăria lui. Pe cînd, pentru majoritatea indivizilor, copilăria rămîne un domeniu învăluit în umbră și uitare, artistul revine necontenit către ea, pentru a găsi acolo o bună parte din materialele constitutive ale operei lui. Individul comun este de obicei omul practic, trăind în prezentul în care se desfășoară interesele lui. Pentru a te întoarce către sfera de amintiri ale copilăriei, este necesară o disponibilitate a atenției, o predispoziție către contemplarea gratuită, care caracterizează îndeobște pe artist. In al doilea rînd, dacă admitem, împreună cu psihanaliza, că opera alcătuiește corectarea unei realități resimțită ca nesatisfăcătoare, unde o poate afla artistul mai bine ca printre reminiscențele copilăriei, epocă în care dorințele se împlinesc mai ușor, în care diferența de potențial dintre năzuințe și realizare este mai mică ? In fine, intuitivitatea copilăriei este superioară, impresiile ei nu se amestecă și nu se anulează în pasta prenoțiunilor, așa cum este, în genere, cazul pentru adult. Lumea trăiește în culori mai fragede pentru copil ; reacțiile lui sînt mai virginale. Este firesc deci ca artistul să revină către începuturile vieții sale. Și, de fapt, numeroși

sînt artiștii, în primul rînd artiștii narativi, un Rousseau, un Goethe, un Tolstoi, un Stendhal, care și-au povestit cu plăcere copilăria. Cînd n-au făcut-o în numele lor propriu și sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, așa cum este cazul unui Dickens, Daudet, Dostoievski etc, arată cît datoreec și aceștia primelor lor amintiri. Situația poate fi verificată și pentru unii dintre artiștii plastici. S-a vorbit astfel uneori de infantilismul unor pictori renumiți. In ce-l privește pe Leonardo da Vinci, Freud susține că întreaga lui operă a fost dominată de anumite impresii ale copilului de altădată. Un caz limpede de infantilism este acela al lui Van Gogh, al cărui atașament de fratele său Theo, pentru plăcerea căruia a continuat totdeauna să picteze, menținea o legătură cordială care îl fericise altădată. întreaga pictură a lui Van Gogh este o perseverare în sfera copilăriei. Și, după cum observă unii dintre psihologii care l-au studiat, este semnificativ pentru infantilismul pictorului olandez faptul că el a semnat totdeauna cu numele lui mic, Vincent : o trăsătură care îl apropie dealtfel de Leonardo și de Rembrandt.[1] Fără a ne opri mai pe larg asupra problemei complexelor „infantile" în creația artistică, putem reține totuși principiul că pregătirea unei opere nu începe într-un moment precis, ci că foarte adeseori ea se leagă prin rădăcini adînci și difuze de primii ani ai vieții.

Să adăugăm îndată că peste amintirile copilăriei se suprapune experiența vieții. Sute și mii de experiențe, pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-și dea seama imediat ce pot deveni pentru el, se varsă în receptacolul operei. Puterea sa de a simți, în care fantezia creatoare a artistului găsește centrul activ al plăsmuirilor sale, se formează și se adîncește în nenumăratele împrejurări ale existenței. Se poate cita, în această privință, o frumoasă pagină a lui Rainer Măria Rilke, în care ni se dezvăluie țesătura deasă de evenimente și de reacții în fața lor, din care este făcut un singur vers. „Pentru a scrie un singur vers, notează Rjlke, trebuie să fi văzut multe orașe, oameni și locuri, trebuie să cunoști animalele, să simți cum zboară păsările și să știi ce mișcare fac micile flori cînd se deschid

dimineața. Trebuie să-ți reamintești de drumuri în regiuni necunoscute, de întîlniri neașteptate, de plecări pe care le presimțeai de mult, de acele zile ale copilăriei al căror mister nu s-a luminat încă, de părinții tăi pe care i-ai jignit tocmai atunci cînd îți aduceau o bucurie rămasă neînțeleasă, de boli ale copilăriei care începeau atît de ciudat, prin transformări atît de profunde **şi** grave, **şi** trebuie să-ți reamintești de zile petrecute în camere calme și închise, de dimineți la malul mării, de marea însăși, de multe mări și de nopți de călătorie care fremătau intens și zburau împreună cu toate stelele..."[2] Vastă și indefinită este substanța de viață din care se distilează o operă de artă, oricît de mărginite ar fi proporțiile ei. întocmai cum sucul unei fructe sau parfumul unei flori presupun întreaga existență minerală și organică a pămîntului, un singur vers dintr-o poemă se desprinde din perspectiva întregii vieți sufletești a artistului care l-a făurit.

Dar tocmai împrejurarea că faza de preparație a unei opere este difuză și coincide cu înseși limitele experienței artistului, arată cît de greșită este metoda care vrea să găsească într-un eveniment anumit originea precisă a fiecăreia dintre operele sale. Se știe ce aplicație a dat în Germania acestei metode istoricul literar Scherer și școala sa, atunci, de pildă, cînd credeau a recunoaște originea unei plăsmuiri artistice cum este Mephisto, în Merck, un cunoscut al lui Goethe, și în portretul Margaretei, amintiri din relațiile poetului cu Friederike Brion. Această metodă s-a bucurat de o largă răspîndire, datorită desigur ușurinței cu care poate fi manevrată.' Astăzi încă numeroși sînt cercetătorii care în fața unei opere de artă socotesc a avea în primul rînd datoria de a găsi evenimentul care a inspirat-o. Desigur, artiștii înșiși nu gîndesc la fel și unii din ei au găsit prilejul de a protesta împotriva acestei înțelegeri micșorătoare a artei. Astfel, Flaubert într-o scrisoare adresată prietenei sale Louise Colet : „Mă întrebi, scrie el, dacă cele cîteva rînduri pe care ți le-am trimis au fost scrise pentru tine. Ai vrea să știi pentru cine, geloaso ? Pentru nimeni, ca tot ce-am scris. M-am oprit totdeauna de a pune ceva din mine în operele mele și totuși am pus mult. Totdeauna am încercat să nu reduc arta la satisfacția unei personalități izolate. Am scris pagini pline de afecțiune și pagini fierbinți fără nici o înflăcărare a sîngelui. Am închipuit, mi-am reamintit și am combinat. Rîndurile pe care le-ai citit nu corespund nici unei amintiri."[3] Nu numai că foarte deseori creația se produce în desăvîrșită independență de împrejurările precise ale vieții artiștilor, capabile a fi identificate în biografia lor, fie aceste evenimente pe care le-au trăit, oameni cu care soarta lor s-a încrucișat sau medii în care s-au dezvoltat, dar uneori opera lor păstrează tocmai semnul opoziției față de acestea. Reacția antagonistă a unora dintre artiști față de mediul lor este un fapt pe care îl putem deseori constata. Cuprinsul vieții reapare astfel în operă cu semnul schimbat și aceasta din urmă, în loc de a fi oglindirea celei dintîi, este reconstrucția ei răsturnată, într-un plan izolat și opus. în acest sens a putut arăta odată un biograf al lui Stendhal, cum întregul fel de a simți al autorului lui *Le Rouge et le Noir* s-a format nu sub influența modelelor care i-au străjuit copilăria și tinerețea, ci din împotrivirea sistematică față de ele. „Primejdia educațiilor fericite, ni se spune, este că copilul primește fără control opiniile și deprinderile mediului său. Printr-un efect simetric, copilăriile contrariate dezvoltă o nevoie de universală contradicție. Ceea ce Stendhal numește «espagnolismul» său n-a fost decît această reacție brutală a unei personalități fortificate, prin singurătate și constrîngere, împotriva ideilor mediului familial. In orice materie și în toate privințele, Stendhal lua orbește o poziție contrarie față de Cherubin Beyle și de mătușa Sophie ; el se așeza cu știință la antipozii felului lor de a gîndi și de a se purta."[4] Metoda explicației biografice a artei se izbește astfel de mari greutăți, întrucît artiștii s-au complăcut uneori a se face independenți de împrejurările concrete ale vieții lor, iar în alte rînduri le-au dominat dintr-o poziție antagonistă.

Toate acestea nu înseamnă însă că artiștii despre care vorbim n-au folosit nimic din experiențele lor, că opera clădită de ei n-a trecut printr-o fază de preparație, ci numai că punerea acesteia în legătură cu anumite evenimente precise ale biografiei se izbește de mari greutăți.

Chiar atunci cînd artiştii înşişi declară a datora unele din inspiraţiile lor anumitor împrejurări bine conturate, de pildă atunci cînd Wagner atribuie ideea unora din episoadele *Vasului fantomă* călătoriei sale aventuroase în apropierea coastelor Norvegiei[5], putem spune că circumstanţa concretă n-a lucrat decît ca o străpungere de istm, pe urma căreia s-au revărsat apele pînă atunci izolate ale oceanului interior. Pregătirea operei începuse cu mult înaintea clipei în care s-a desenat mai întîi figura ei viitoare, şi schema provizorie întrezărită atunci a început să primească materiale sau să folosească aptitudini, strînse şi dezvoltate într-un lung trecut. Căci nu încape îndoială că ceea ce artistul adună în faza de preparaţie sînt deopotrivă materiale şi energii. Care sînt aceste materiale şi energii ?

Desigur, multe din facultăţile care compun structura artistică sînt susceptibile pînă la un punct a se dezvolta. Nu spunem despre atîţi artişti, mai cu seamă despre acei din categoria talentului, că viaţa i-a adîncit, că limpezimea viziunii lor şi puterea lor de a examina au crescut cu timpul ? Nu trebuie oare să constatăm un progres al înzestrării atunci cînd studiem pe Alecsandri, între cele dintîi versuri pe care le-a scris şi *Pastelurile* sale, rod al maturităţii ? Am arătat că, în mod general, geniul este mai improgresiv decît talentul şi că iraţionalul creaţiei sale este atît de mare, încît lucrarea lui rămîne independentă de acumulările experienţei. Talentul este în schimb susceptibil de perfecţionare. Şi totuşi nu toţi factorii structurii artistice sînt capabili a se dezvolta în aceeaşi măsură. Energia reacţiei sentimentale, puterea de a călăuzi afectul în adîncime, deopotrivă cu ingeniozitatea fanteziei, sînt daruri fixate în organizaţia noastră şi ca atare improgresive ca şi aceasta. Nimeni nu poate dobîndi o facultate mai bogată a răsunetului afectiv şi o fantezie mai vie decît acelea pe care natura i le-a dăruit din primul moment. Nimeni nu le poate cîştiga în proporţii cît de reduse, dacă „natura" i le-a refuzat cu totul. Dimpotrivă, intuitivitatea şi puterea expresivă pot creşte şi se pot perfecţiona. Metodele observaţiei pot folosi şi intuitivitaţii. Cine străbate jurnalul intim al lui Jules Renard are adeseori impresia că artistul se aplică la lucrarea de încercare şi creştere a puterilor intuitive care vor obţine mai tîrziu notaţiile din *Histoire naturelle.* De asemeni, studiul artiştilor mai vechi poate educa puterea expresivă. Se cunoaşte astfel cazul unor poeţi izbutind să se exprime desăvîrşit într-o altă limbă decît aceea a naşterii lor, de pildă a unui Jean Moreas (Papadiamantopoulos), reuşind să-şi anexeze cu măiestrie instrumentul limbii franceze, printr-o lungă şi zeloasă frecventare a poeţilor mai vechi. Această perfecţionare a energiilor creaţiei se obţine uneori în şirul operelor aceluiaşi artist. Opere mai vechi pot apărea astfel ca pregătirea altora mai noi. Alteori, opere simultane, dar nedesăvîrşite, par a fi îndeplinit aceeaşi funcţiune. Pentru a maturiza puterile care aveau să slujească marii realizări a lui *Faust,* vedem astfel pe tînărul Goethe încercîndu-se în poeme dramatice şi filozofice mai mici, ca *Prometheus, Satyros, Mahomet* etc, rămase neterminate : lucrări de antrenament, din care se va desprinde elanul operei definitive.

Am spus că pregătirea n-are numai rolul de a educa puterile creaţiei, dar şi pe acela de a strînge un material. Care sînt categoriile acestui material ? Fr. Gundolf a încercat odată o clasificare a materialelor pregătirii, distingînd între *experienţele originare* şi *experienţele culturale (Urerlebnisse* şi *Bildungserlebnisse).*[6] Cu aplicare la Goethe, experienţe originare sînt acelea religioase, titanice sau erotice, în timp ce experienţe culturale sînt acelea ale istoriei germane, ale descoperirii lui Shakespeare sau ale antichităţii clasice, ale călătoriei în Italia sau acelea cîştigate în lectura vechilor poeţi orientali etc. Am spune că, pe cînd experienţele originare sînt izbucnite din propria spontaneitate a artistului, cele culturale sînt obţinute prin mediaţiunea unei sfere de cultură. Evident, distincţia dintre cele două feluri de experienţe interne, integrabile pentru noi în noţiunea largă a pregătirii materiale, nu este radicală. Ele se asociază şi se întrepătrund tot timpul. Astfel, pentru Gundolf, numai creaţiile *lirice* ale lui Goethe conţin experienţele sale originare reprezentate în materia eului său, în timp ce operele sale *simbolice* manifestă aceleaşi experienţe originare într-o lume de forme absorbită pe calea cul-

turii, iar cele *alegorice* îmbracă experiențe derivate, de a doua mînă, în haina unor plăsmuiri culese tot din cultură. *Faust* este astfel o operă simbolică, deoarece, sub lumea lui de forme obiective, împrumutate legendei, simțim pulsațiile intime ale vieții poetului, propria sa luptă de a cuceri înțelesul vieții. Adîncă întrepătrundere simbolică a culturii cu experiența este imposibilă în cazul alegoriei, unde experiențele, provenind ele însele dintr-o sferă exterioară, n-au aceeaşi virtute de a asimila formele obiective ale naturii, legendei sau istoriei. Legătura dintre unele şi altele rămîne astfel în cazul alegoriei mai slabă şi mai exterioară. Oricare ar fi însă mecanismul creației în aceste ocazii, distinse cu subtilitate de Gundolf, ceea ce ne interesează să reținem este cum pregătirea operei se alimentează din îndoitul izvor al trăirilor proprii şi al culturii şi cum, de cele mai multe ori, ambele izvoare îşi amestecă apele lor. Fireşte, sînt artişti la care precumpăneşte originarul, alții la care domină cultura. Artişti mişcați de demonia unor puteri necultivate şi alții lustruiți de şcoală, de studii şi de exemple. Comparați pe Rimbaud cu Leconte de Lisle ! Comparați pietatea naivă a unui Ducio, cu arta savantă a unui Rafael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată.[7] Este cu neputință să nu vedem în sfera căror experiențe s-a petrecut pregătirea unuia sau a celuilalt.

Pregătirea despre care a fost vorba pînă acum este *inexpresă,* întrucît adună materiale şi ascute facultăți mai înainte ca viziunea unei opere să se fi format în spiritul artistului. Există însă şi o pregătire *expresă,* care începe a se desfăşura după momentul inspirației. Există o strîngere a materialelor şi o exercitare a puterilor care vin să alimenteze sau să sprijine figura unei opere întrezărite. O astfel de pregătire expresă este aceea a lui Zola cercetînd viața minierilor în vederea romanului *Germinai,* a lui Flaubert studiind istoria Cartaginei, pe cînd proiecta vasta frescă din *Salammbâ* şi a atîtor pictori încercînd separat detalii dintr-o compoziție mai largă. Tn aceeaşi clasă intră lucrarea virtuozului care prepară un concert sau a actorului care repetă o scenă. Avem de-a face în toate aceste împrejurări cu o acțiune dirijată şi coordonată cu o concepție stabilită în liniile ei

largi. Pregătirea expresă nu mai este deci etapa cu care începe procesul creației. Ea se conexează mai degrabă cu momentul execuției şi alcătuieşte un prim exemplu despre felul în care feluritele faze ale creației se întrepătrund.

b) INSPIRAȚIA

„Entuziasmul nu este starea de suflet a unui scriitor", a spus odată Valery.[1] Şi pentru că entuziasmul este una din însuşirile care disting inspirația, numeroşi sînt astăzi aceia care, autorizîndu-se de la cuvîntul lui Valery, tăgăduiesc inspirației orice rol în procesul creator. Mărturiile artiştilor ne îndreptățesc însă a ne comporta critic față de această părere. Există, fără îndoială, în desfăşurarea de stări sufleteşti care conduce în cele din urmă la realizarea operei, un moment exploziv în care se desenează liniile generale ale operei viitoare. Figura întrezărită se poate modifica cu timpul şi uneori în asemenea măsură, încît opera terminată să nu mai semene aproape deloc cu schița întrezărită în primul moment. Nu este însă mai puțin adevărat că acest prim moment al exploziei pune în mişcare procesul şi că, fără el, lucrarea de organizare a operei n-ar începe niciodată.

Apropierea momentului exploziv este resimțită de artist ca o vagă stare de disponibilitate, de cercetare fără obiect, de nevoie de a crea neorientată încă asupra unei ținte. Artiştii au notat-o uneori. „Cineva m-a făcut să observ cu drept cuvînt, scrie Tolstoi, că fac o greşeală nefolosind timpul liber pentru a scrie. De mult nu-mi mai amintesc a fi resimțit o astfel de dorință de a scrie, tot atît de puternică, plină de încredere şi sigură pe sine. N-am încă un subiect sau, mai bine-zis, n-am nici unul care să mă ispitească în chip deosebit : dar chiar dacă ar fi să mă înşel, cred că aş putea trata pe oricare."[2] Valery a resimțit odată acelaşi moment, conexat cu o stare muzicală : *„Cloches, cloches de Gene... je demeure, Voeil fixe sur la cloche qui ă cent metres d'ici ținte, detourne et la main arretee qui tient la plume prete* — â *quoi ? Le vide. Et seuls Vintention, le besoin,*

Vinstinct, le fantome d'ecrire. Ecrire quoi ? Le mur rappelle ă ses losanges le regard."[3] Este ca un fel de curăţire a cîmpului conştiinţei, făcut apt de a primi sămînţa operei. Pe măsură ce aceasta se apropie, adusă de valul vieţii inconştiente, o mare nelinişte pune stăpînire pe artist. Grillparzer a povestit odată noaptea de febră care a precedat plăsmuirea uneia din operele sale. Trezit cu senzaţia că se găseşte în pragul unei boli grele, poetul a aşternut în cîteva minute subiectul tragediei *Die Ahnfrau.*[4]

în sfîrşit, explozia se produce. Dar artistul n-are impresia că ceea ce se organizează în spiritul său este rezultatul unei lucrări active, ci un produs impus de forţe exterioare conştiinţei sale. Au fost artişti care au izbutit să surprindă momentul precis al acestei revărsări a inconştientului în conştiinţă. Foarte instructivă este, din acest punct de vedere, pagina în care Richard Wagner a descris felul în care i-a apărut motivul preludiului la *Aurul Rinului.* „înapoindu-mă în cursul după-amiezii acasă, istoriseşte Wagner, m-am întins pe o canapea tare, aşteptînd somnul dorit. Dar somnul nu veni şi simţii numai cum alunec într-o somnolenţă, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curînd un caracter muzical : era acordul în mi bemol major, răsunînd şi plutind în arpegii neîntrerupte. Mai tîrziu aceste arpegii se schimbară în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică, şi persistenţa lui părea că dă o semnificaţie profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui senzaţia că undele mă acoperă în cascadă şi, înspăimi'ntat, mă trezii. îmi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din *Aurul Rinului,* aşa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da pînă atunci o formă."[5] Este una din cele mai izbutite descrieri ale fenomenului inspiraţiei, surprins în însuşi momentul irupţiei ei. Documentele relative la această etapă a creaţiei, pe care le putem spicui în literatura autobiografiilor şi a confesiunilor, sînt fireşte mai numeroase, dar toate se referă mai degrabă la stările cu care inspiraţia se însoţeşte, nu atît la procesul însuşi,

aşa cum i-a apărut lui Wagner prin norocul unei clipe unice, dar şi printr-un remarcabil dar de a se observa pe sine.

Printre stările conexate cu inspiraţia putem distinge sentimentul *spontaneităţii,* al *necesităţii* şi *frenezia afectivă,* adică tocmai entuziasmul pe care am văzut că Valery îl tăgăduia adevăraţilor artişti. Inspiraţia este mai întîi o stare de spontaneitate. Evident, artistul o poate căuta şi uneori ea apare, de fapt, după ce creatorul a dat atenţiei sale o anumită direcţie. Chiar în cazul preludiului la *Aurul Rinului,* motivul nu i-a apărut lui Wagner decît într-un moment cînd preocuparea sa era mai stăruitoare. Inspiraţia este, în aceste împrejurări, soluţia unei probleme, slăbirea unei tensiuni. Dar chiar atunci cînd inspiraţia este precedată de o fază de pregătire conştientă, explozia ei se însoţeşte cu sentimentul spontaneităţii, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă şi nemijlocită. Cînd un matematician ajunge la soluţia unei probleme, prin străbaterea tuturor etapelor unui raţionament, el n-are nici impresia unei inspiraţii şi nici nu trăieşte sentimentul spontaneităţii, pentru că din lanţul ideaţiei sale nu lipseşte nici un inel. în cazul artistului inspirat, lipsesc însă multe inele între lucrarea conştientă anticipatoare şi rezultatul ei tardiv şi neaşteptat, încît ceea ce apare în cele din urmă nu este resimţit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneităţii sale. Să adăugăm că situaţia se poate repeta şi pentru unii matematicieni, ca şi pentru toţi oamenii de ştiinţă obsedaţi de vreo problemă a specialităţii lor. în toate aceste cazuri, sîntem îndreptăţiţi să spunem că numai începutul şi sfîrşitul procesului figurează în conştiinţă, în timp ce desfăşurarea lui medie aparţine travaliului inconştient.

Sentimentul spontaneităţii apare totdeauna împreună cu acel al necesităţii. Rolul inspiraţiei se iveşte ca din nimic, dar cu o forţă căreia artistul nu i se poate sustrage. „Poeziile mele, istorisea Goethe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea şi cereau a fi făcute fără întîrziere, încît mă simţeam obligat să le scriu în aceeaşi clipă."[6] Unde lipseşte sentimentul necesităţii, inspiraţia nu este autentică şi valoarea operei dubioasă. Este ceea

ce afirmă Rilke, sfătuind pe un tînăr discipol : „O operă de artă este bună cînd apare cu necesitate. în acest fel al originii sale stă judecata ei."[7] în fine, aurora unei opere în momentul inspiraţiei se produce uneori cu o •efuzie de sentimente puternice, a căror descriere, împreună cu celelalte caracteristici ale inspiraţiei, a făcut-o Fr. Nietzsche, într-o pagină devenită clasică şi pe care ne cerem voie a o transcrie în întregime : „Avut-a cineva, la acest sfîrşit al veacului al XlX-lea, noţiunea clară despre ceea ce poeţii, în marile epoci ale umanităţii, numeau *inspiraţie ?* Dacă nimeni n-o cunoaşte, vă voi explica-o eu. Cine păstrează în sine cea mai mică parcelă de superstiţie nu se va putea apăra împotriva ideii că în aceste clipe nu este decît incarnaţia, purtătorul de voce şi mediul unor puteri superioare. Cuvîntul : revelaţie, luat în sensul că deodată «ceva» se revelează vederii sau auzului nostru, cu o nespusă preciziune, cu o inefabilă delicateţe, «ceva» care ne zguduie şi ne răscoleşte pînă în adîncul fiinţei noastre — acest cuvînt este expresia realităţii exacte. Asculţi şi nu cauţi ; iei, fără să te întrebi cine dă. Asemeni unui fulger, gîndirea izbucneşte deodată, cu o necesitate absolută, fără şovăire sau căutare. Niciodată n-a trebuit să aleg. Este o încîntare, în timpul căreia sufletul nostru, cuprins de o nemăsurată tensiune, se uşurează uneori printr-un torent de lacrimi, o încîntare care ne grăbeşte sau încetinează paşii, fără să vrem ; este un extaz care ne răpeşte nouă înşine, lăsîndu-ne percepţia lămurită a mii de fiori delicaţi, care ne fac să vibrăm în întregime, pînă în vîrful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, in care extrema suferinţă şi groază nu mai sînt resimţite ca un contrast, ci ca părţi integrante şi indispensabile, ca o nuanţă necesară în sînul acestui ocean de lumină."[8] Poate nimeni n-a descris cu atîta forţă frenezia afectivă a inspiraţiei, desigur pentru motivul că nimeni nu a încercat-o mai puternic ca Nietzsche, în acele momente de supremă încordare cînd aşternea paginile din *Ecce homo.* Cazul este însă mai des, şi scrisorile lui Flaubert conţin de cîteva ori mărturia lacrimilor pe care le-a vărsat în timpul ucigătorului său lucru de noapte. Lacrimi ale unei mari surescitări, lacrimi ale istovirii, dar şi lacrimi ale fericirii în plenitudine, ale împlinirii unui destin omenesc. Multe, nenumărat de multe elemente ale sufletului nostru, nenumărate imagini, amintiri, judecăţi şi tendinţe, care pînă atunci existau răzleţe, găsesc în clipa inspiraţiei drumurile convergente ale adaptării lor reciproce, ale unificării lor într-o sinteză atotcuprinzătoare. Din haosul sufletului se desprinde cosmosul operei, şi frenezia afectivă, jubilarea inspiraţiei este salutul cu care artistul răspunde răsăririi acestei lumi de frumuseţe.

Dintre toate facultăţile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspiraţiei sînt răscolirea afectivă şi fantezia creatoare. în focul inspiraţiei, sub presiunea unei mari descărcări sentimentale, se căleşte unitatea viitoare a operei. Intuiţiile de detaliu şi perfecţiunea expresiei au de cîştigat din munca artistică ulterioară. Lucrarea plăsmuitoare a fanteziei poate fi gata din primul moment. Poate fi, deşi nu este gata totdeauna. Dezvoltările de mai tîrziu ne vor arăta în ce măsură lucrul artistic modifică viziunea globală a inspiraţiei, altoind-o uneori cu inspiraţii noi sau deviind-o prin opera conştientă a execuţiei. Sînt chiar artişti care socotesc că, în procesul creaţiei, contribuţia execuţiei este şi trebuie să fie mai mare decît a inspiraţiei. Am văzut că Paul Valery face parte dintre aceştia.[9] Dar dacă există inspiraţii temperate de execuţie, există şi cazul contrar, al unor execuţii împlinite sub stăpînirea neîntreruptă a unei exaltări inspirate. Aşa mărturiseşte Goethe a fi compus pe *Werther* al său, în timp de patru săptămîni, fără vreo schemă a întregului, fără schiţarea prealabilă a vreunei părţi, aproape inconştient, „într-o stare asemănătoare cu a somnambulului"[10]. Compunerea lui *Werther* este deci un exemplu de inspiraţie coextensivă cu execuţia şi încă o împrejurare care trebuie să ne facă prudenţi în delimitarea prea strictă a etapelor creaţiei.

c) INVENŢIA

Inspiraţia oferă germenele operei ; invenţia îl dezvoltă. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspiraţiei este, de cele mai multe ori, o schemă cu totul vagă, un

contur imprecis, alteori o simplă impresie dintr-un alt domeniu al sensibilității decît acela din care urmează să fie culese principalele elemente de realizare ale operei. Aşa mărturisea odată Flaubert fraților Goncourt că ceea ce a voit să realizeze în *Salammbd* a fost ceva de culoarea purpurei, după cum impresia de la care a pornit în compunerea *Doamnei Bovary* a fost tonalitatea de mucegai a faunei din pivniți.[1] în acelaşi fel se destăinuieşte Schiller că o „stare de suflet muzicală" anticipează pentru el creația unei poezii.[2] Alteori, viziunea inițială este mai consistentă, dar încă destul de săracă pentru ca opera viitoare să găsescă în ea întreaga substanță de care are nevoie. Şi după cum embrionul creşte primind în el o parte din substanța organismului care îl poartă, tot astfel s-ar părea că sămînța inspirației se dezvoltă, anexînd şi subordonînd unității ei alte elemente din spiritul artistului.

De fapt, comparația se potriveşte numai pentru acel tip de invenție pe care Th. Ribot l-a caracterizat ca pe o procedare *de la unitate la detalii*[3], iar Fr. Paulhan ca pe *dezvoltarea prin evoluție.*[4] Dezvoltarea prin evoluție, ne spune însă Paulhan, poate fi spontană sau reflexivă. Creşterea operei poate fi un proces natural în sufletul artistului, străin de deliberările voinței sale, sau poate fi condusă de artist prin exercițiul funcțiunilor lui logice. Un exemplu de dezvoltare prin evoluție spontană este acela al lui Mozart, descriind felul în care crea operele sale. „îndată ce dețin o arie, scrie Mozart, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului şi instrumentării, încît toate bucățile sfîrşesc prin a forma pasta... Opera creşte, o extind necontenit şi o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziția, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea." Sînt însă cazuri în care dezvoltarea evolutivă este călăuzită de raționamentul artistului. Astfel de cazuri au descris Dr. Toulouse în observațiile sale asupra lui Zola, apoi Binet şi Passy relativ la modalitățile de compoziție ale dramaturgului Sardou. Iată în ce mod a fost realizată, după aceştia, drama *Patrie :* Sardou „porneşte de la o situație principală, pe care o postulează şi o formulează, înainte de a începe să scrie. Este ceea ce s-a întîmplat cu *Patrie...* Sardou s-a întrebat care este cel mai mare sacrificiu pe care îl poate face un patriot pentru țara sa, şi la această întrebare a găsit răspunsul următor : supremul sacrificiu patriotic este al omului care, rănit în onoarea sa conjugală, renunță la răzbunare şi iartă, înțelegînd că amantul femeii sale este indispensabil țării. Pornind de la acest postulat, Sardou a dedus toate consecințele situației : a căutat evenimentele care trebuiau să st petreacă înainte şi după scena capitală. A închipuit mai întîi o conspirație urzită pentru liberarea țării de sub opresorii săi şi a făcut din cei doi rivali, doi conspiratori. S-a întrebat apoi în ce țară şi in ce epocă să situeze acțiunea, pentru a o valorifica mai bine, şi, după mai multe ezitări, în timpul cărora a plimbat-o de la Veneția în Spania, a ales, în fine, Flandrele în momentul dominației spaniole... Apoi, pentru a face pe femeie mai vinovată şi mai odioasă, i-a dat şi rolul de delatoare : ea este aceea care denunță conspirația. După cum vedem, Sardou a procedat prin raționamente succesive, pentru a extrage toate consecințele posibile ale situației care i-a servit ca punct de plecare."[5] Analiza mi se pare totuşi incompletă, căci nu ni se spune pentru care motive dramaturgul s-a oprit tocmai în fața temei sacrificiului patriotic. „Ideea" aceasta n-a fost oare impusă prin revelație inspirativă ? Este drept că există şi alți artişti care au vrut să înfățişeze procesul creator ca o simplă înşiruire de raționamente. Aşa susținea cel puțin Ed. Poe în celebra analiză pe care a consacrat-o poemei sale *Corbul.* „îmi propun a demonstra în chip limpede, scrie Poe, că nici unul din detaliile acestei compoziții nu se poate explica prin hazard sau intuiție şi că opera s-a dezvoltat treptat, pînă la termenul ei final, cu precizia şi rigoarea logică a unei probleme matematice."[6] Supunîndu-se acestei discipline raționale, Poe arată cum a ales un efect, cum a stabilit dimensiunile poemei, cum în mod deliberativ s-a hotărît pentru efectul sugestiv al refrenului, cum a combinat mijloacele lui prozodice, cum a hotărît cadrul poemei etc. Orice am crede despre sinceritatea analizei lui Poe, ea nu înfățişează însă exemplul

unei invenţii evolutive, aşa cum socoteşte Paulhan, pentru că din momentele ei lipseşte tocmai viziunea iniţială şi globală. Am spune că Poe ne prezintă un proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuţiei raţionale.

Alături de invenţia procedînd de la unitate la detalii, Ribot distinge şi drumul invers, *de la detalii la unitate.* Din viziuni fragmentare, din intuiţii izolate, se întregeşte cu timpul o unitate anumită. Expunerea lui Ribot, foarte sumară în acest punct, nu găseşte nici un exemplu pentru a ilustra noul tip de invenţie. El poate fi însă bine studiat în metoda inventivă a lui Maurice Barres, despre care fraţii Tharaud ne dau următoarele interesante detalii : Barres „nu credea în opera de artă care izbucneşte înarmată din creierul lui Jupiter cu lance şi cască. Primul lui contact cu subiectul era deconcertant prin umilitatea sa. N-avea înaintea ochilor nici vreun început, nici vreun mijloc, nici vreun sfîrşit. Avea numai în faţă o vastă materie haotică, ale cărei forme se desenau vag în ceaţă. Pe măsură ce unele părţi se desfăceau din umbră, Barres intervenea pentru a le întări contururile. Adeseori nota indicaţii scurte, un cuvînt, o trăsătură grăbită, un semn care arăta că în acel loc trebuia căutat ceva ; din distanţă în distanţă, indicaţii mai precise şi pe alocuri, întocmai ca la vînătoare, o ramură ruptă şi aşezată pe drum, ca o făgăduinţă de înapoiere. Toate acestea erau clasate după afinităţi nesigure, în dosare de culori diferite, care se îmbogăţeau puţin cîte puţin cu tot ce le aduceau clipele fericite ale meditaţiei."[7] In timpul orelor de insomnie, în decursul plimbărilor, la Cameră sau înapoindu-se acasă, Barres nota necontenit, fără să ştie încotro merge, şi *Caietele* sale postume conţin mărturia acestei acumulări neostenite şi necălăuzite de vreun plan oarecare. Cu timpul însă, notele disparate începeau a se chema între ele, manifestau tendinţa de a ocupa un loc într-un ansamblu şi reconstituiau, pînă la urmă, o unitate. După cum ne încredinţează fraţii Tharaud, mai toate operele lui Barres au apărut pe această cale.

în fine, lucrarea fanteziei creatoare în faza invenţiei poate lua şi un alt drum. Artistul porneşte de la o anumită viziune globală, dar, pe măsură ce munca invenţiei se desfăşoară, o altă viziune de totalitate i se substituie. Paulhan numeşte acest nou procedeu *dezvoltarea prin transformare.* în chipul acesta, după ştiri comunicate de Goncourt, Madame Bovary trebuia să devie o bătrînă devota şi castă. Personajul acesta a fost realizat de Flaubert în nuvela *Un coeur simple,* în timp ce Madame Bovary devine provinciala romantică şi nefericită pe care o cunoaştem. Alteori însă substituţia nu ajunge să se consume, şi atunci viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi, intră ca un episod mai mult sau mai puţin important în unitatea planului întrezărit de la început. Este ceea ce Paulhan numeşte *dezvoltarea prin deviere.* Acestui tip de invenţie îi aparţin toate operele conţinîhd episoade neunificate deplin, toate compoziţiile literare, muzicale sau chiar plastice a căror structură este mai divergentă. Comparînd o tragedie de Racine cu una de Shakespeare, avem, după toate probabilităţile, în primul caz rezultatul unei dezvoltări prin evoluţie reflexivă şi în cel de al doilea, produsul unei dezvoltări prin deviaţii succesive, în cadrul unei unităţi menţinută pe cale reflexivă sau spontană. Alteori, viziunea nouă apărută în cursul dezvoltării celei vechi nu o înlocuieşte pe aceasta şi nici nu i se asociază înlăuntrul unei unităţi precare, ci se constituie ca centrul unei sinteze noi, a unei opere deosebite. Este ceea ce am putea numi *dezvoltarea prin bifurcare.* Astfel ne povesteşte R. Wagner că poemul *Moartea lui Siegfried* debuta prin nişte scene din care a apărut ideea *Crepusculului Zeilor,* în care au intrat ca primul act.[8] Tot astfel, în prima redacţie a lui *Tristan,* exista un episod în care eroul muribund primeşte vizita lui Parsifal, rătăcind în căutarea Graalului. Pînă la urmă, Wagner elimină însă acest episod şi, înlocuind figura lui Tristan cu aceea a lui Amfortas, vechea scenă, care nu se încadra bine în planul lui *Tristan,* devine celula din care se formează opera *Parsifal.*[9]

Iată deci drumurile invenţiei. Concepţia operei este terminată ; trebuie acum realizată într-un material, turnată într-o expresie comunicabilă. Am admis prin ipoteză că invenţia este un proces absolut anterior luării de

contact cu un material şi încercării de a întocmi o expresie. In realitate, rari sînt artiştii care trec la realizarea operei abia după ce au desăvîrşit planul ei, stăpînind-o ca viziune internă pînă în ultimele ei detalii. Mai numeroşi ni se pare a fi aceia care nu inventă decît executînd. „Nu gîndesc decît cu creionul în mînă", spunea odată Miguel de Unamuno ziaristului francez Lefevre. Invenţia este adeseori un proces adînc întrepătruns cu execuţia : o împrejurare despre care ne vom da mai bine seama acum.

d) EXECUŢIA

înţeleg prin *execuţie,* toate actele graţie cărora artistul izbuteşte să organizeze viziunea sa internă într-o expresie comunicabilă. Munca artistului se orientează în această fază în direcţia unei citiri mai atente în sine şi în aceea a obţinerii unei valori asimilabile şi de alţi oameni. Puterea expresivă a artistului este solicitată cu precădere în aceste momente. îndoita intenţie *reflexivă* şi *activă* a expresiei, despre care am vorbit în partea întîia (pag. 25 urm.) * alcătuieşte cadrul în care se dezvoltă lucrarea execuţiei. Artistul încearcă a se exprima pe sine şi pentru restul oamenilor. în acest scop, el prelucrează un material concret sau un material de imagini, in aşa fel încît aceste materiale să cuprindă şi să vehiculeze viziunea sa. Este greu a distinge, în munca execuţiei, unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului şi unde începe opera tălmăcirii pentru alţii. Aceste două activităţi ale organizării expresive se confundă mai tot timpul. Execuţia unei opere de artă se face în prezenţa a doi martori invizibili, propria conştiinţă a artistului şi reprezentarea unui public anumit, pe care artistul doreşte să-1 atingă cu opera sa. Dar după cum acest public este închipuit mai larg şi mai eterogen sau mai restrîns şi mai apropiat de propriul fel de a fi, artistul se simte mai puţin sau mai mult îndreptăţit de a reda pentru publicul cel mare şi opere făurite pentru un cerc

*** în ed. de faţă, tot p. 25 (n. ed.).**

mărginit de iniţiaţi ; opere care ies în întîmpinarea funcţiunilor celor mai generale ale conştiinţei şi opere care reclamă o atitudine specializată şi funcţiuni sufleteşti mai rare. Sînt opere care nu presupun în contemplatorii lor virtuali decît un anumit grad de atenţie, nivelul comun al judecăţii şi raţionamentului. împreună cu o facultate normală a reacţiei emotive ; există însă opere care reclamă capacitatea unor intuiţii de un tip mai rar, cum ar fi, de pildă, intuiţia esenţelor spirituale.[1] Cele dintîi sînt mai socializate, cele din urmă mai individualizate. Unele tind către expresia generală, celelalte către soliloc. Dar chiar în acest din urmă caz opera rămîne o expresie şi, ca atare, conţine în sine, fie chiar într-un grad minimal, intenţia de a se comunica.

Pentru a se comunica, opera trebuie să întocmească o unitate şi, de fapt, preocuparea de căpetenie a artistului în faza execuţiei este de a pune în legătură elementele variate ale operei sale, astfel încît precedentul să pregătească şi să justifice consecventul, pînă în clipa in care termenul final al operei pare a se dezvolta organic din tot ce i-a premers. Observaţia valorează nu numai pentru artele muzice, dar şi pentru cele plastice, întrucît şi asimilarea acestora din urmă se produce într-o ordine succesivă. Ultimul detaliu într-o frescă trebuie să consune cu întregul ei. Artistul nu pierde niciodată din vedere această relatare a părţilor la totalitatea lor. Dacă preocuparea sa ar slăbi în acest punct, opera şi-ar pierde virtutea de a se transmite. Căci sufletul nu primeşte şi nu reţine decît lucruri care se înfăţişează cu o anumită unitate, respingînd şi eliminînd pe cele cu totul disparate şi incoerente. Nevoia de a pune în relaţie, de a motiva, de a pregăti, a fost adeseori notată de artiştii care s-au descris lucrînd. Aşa notează odată Andre Gide, în timp ce compunea unul din romanele sale : „Trebuinţa de a mă reurca mereu în trecut, pentru a explica orice eveniment. Cel mai mic gest cere o motivare infinită. Mă întreb necontenit : un efect asemănător ar fi putut rezulta din alte cauze ? Totdeauna trebuie însă să recunosc că lucrul n-ar fi fost cu putinţă şi că era nevoie tocmai de toate acestea ; o singură cifră dacă s-ar fi schimbat, produsul ar fi fost falsificat. Problema mea

nu este cum să *izbutesc,* ci cum să *durez.* De multă vreme nu mai urmăresc să-mi cîştig procesul decît in apel. Nu scriu decît pentru a fi recitit."[2] în adevăr, la recitire, motivarea, înlănţuirea părţilor în întreg apare mai limpede, şi scriitorul care cheamă mărturia recitirii vrea să se vadă confirmat în travaliul execuţiei sale. O atitudine ca aceea pe care o notează Gide este una din cele mai caracteristice ale artistului în timpul execuţiei. Dar pentru a afla nu numai stipularea acestei atitudini, dar însăşi dovada activităţii ei, trebuie să recurgem la comparaţia feluritelor schiţe care au premers întocmirea definitivă a unei opere. Prin norocul unei împrejurări foarte rare, avem pentru poeziile lui Eminescu documentele complete ale migăloasei munci de elaborare care preceda darea lor la iveală. Publicate de curînd, prin îngrijirea d-lui Constantin Botez, după manuscrisele păstrate de Academia Română, aceste schiţe premergătoare constituiesc un material de mare valoare pentru studiul creaţiei artistice. îl vom folosi şi noi, reproducînd cele şapte schiţe care au condus la forma definitivă a sonetului *Trecut-au anii...*, (M. Eminescu, *Poezii,* ediţie îngrijită de Const. Botez, „Cultura naţională", 1933, p. 501—502). Străbătîndu-le, cititorul va putea urmări lucrarea de adaptare a părţilor la atmosfera întregului, aşa cum acesta s-a precipitat aproximativ, încă din primul moment, în versul final. Cuvintele închise între paranteze sînt şterse de Eminescu. Vom păstra în totul felul său de a scrie.

SCHIŢA I

1. Sburat-au anii ca un stol (pălc) de presuri
2. (lipseşte)
3. Ca amintire cu zimbire amară.
4. Cu a tale gânduri în zădar me'mpresuri
5. Căci îmi aduci căntări (de odinioară) din altă ţară
6. (lipseşte)
7. (Şi cu) Nici a poveştilor duioase eresuri
8. (Ce dimineaţa mea o'nseninară) Zarea vieţii mele'nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii

10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. în van cu măna mea pe coarde lunec
12. Pierdut e tot în zarea tinereţii
13. Şi nu trezesc căntări din alte vremuri
14. Mereu tot creşte noaptea'n urmea mea, me'ntunec.

SCHIŢA II

1. (ca în schiţa I)
2. (lipseşte)
3. O amintire cu zimbire-amară
4. Cu (-a tale) mii de gânduri în zadar me'mpresuri
5. Azi nu me mişc'aşa cum me mişcară
6. (lipseşte)
7. Ale poveştilor duioase-eresuri
8. Cari ('nceputul vieţii) dimineaţa mea o'nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. (ca în schiţa I)
12. (ca în schiţa I)
13. (ca în schiţa I)
14. Iar noaptea creşte... me'ntunec

SCHIŢA III

1. (Sburat-au (anii ca un pălc de presuri)
   (ani ca stoluri lungi pe şesuri)
   O visuri dulci, o stol pierdut în şesuri
2. (lipseşte)
3. (O tinereţe cu zimbire amară)
   Căci nu m'ating aşa cum me mişcară
4. (Cu mii de gânduri în zădar me'mpresuri)
   Ale poveştilor duioase eresuri
5. (Azi nu me mişc'aşa cum mă mişcară)
   Cînd resăritul meu l'inseninară
6. (lipseşte)
7. (Ale poveştilor duioase-eresuri
   (Cu mii de gânduri azi în van me'mpresuri)
   Zadarnic astăzi calea mi-o împresuri

(Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce tinereţea mea, o primăvară)
Cu mii de flori, tu nouă primăvară
9. (ca în schiţele I şi II)
10. (ca în schiţele I şi II)
11. (ca în schiţele I şi II)
12. (ca în schiţele I şi II)
13. (ca în schiţele I şi II)
14. Iar(noaptea) umbra creşte'n urma mea... me'ntunec

SCHIŢA IV

1. Copil eram când neguri albe-n şesuri
2. Luceau ca'n visul unei nopţi de vară
3. (Când luna trece din pădurea rară)
Iar luna trist lucea din frunza rară
4. (Stăpâna unei lumi) Dând viaţă unei lumi de dulci eresuri
5. Ce mintea mea adânc o fermecară
6. (lipseşte)
7. Azi în zădar cu umbre moi me'mpresuri
8. (O oeas) Moment al tainei asfinţit de sară
9. Ca să mai smulg un sunet dulce vieţii
10. Ca'n vis ceresc din nou să mă cutremuri
11. Cu măna mea'nzadar pe liră lunec
12. Pierdut e tot ca zarea tinereţii
13. (lipseşte)
14. Iar noaptea creşte-n urma mea... me'ntunec

SCHIŢA V

1. O tinereţe ca (ceaţa de pe) neguri de pe şesuri
2. V'aţi dus şi vecinie nu vă'ntoarceţi iară
3. Azi nu mă'ncîntă cum me (mişcară) 'ncăntară
4. Poveşti şi doine, farmece, eresuri
5. Ce anii mei de'ntăiu i'nseninară
6. (lipseşte)
7. Cu a tale umbre înzădar me'mpresuri
8. Moment al tainei asfinţit de sară
9. Să smulg un cântec din trecutul vieţii
10. (lipseşte)

11. Zadarnic măna mea pe liră lunec
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. Iar (timpul) umbra creşte-n urma mea. me'ntunec

SCHIŢA VI

1. Trecut-au ani (i), ca (stol de) nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. Căci nu me (mişcă aşa) 'ncăntă azi cum me mişcară
4. (lipseşte)
5. (Ce resăritul meu l'inseninară)
(Ce fruntea-mi de copil o)
Ce pe-a mea frunte de copil sburară
6. (lipseşte)
7. Azi înzădar cu raze vii me'mpresuri
8. O (timp) ceas al (doinei) tainei, asfinţit de sară
9. (lipseşte)
10. (lipseşte)
11. Cu măna mea în van pe liră alunec
12. (lipseşte)
13. Şi mute sunt căntări din alte vremuri
14. (lipseşte)

SCHIŢA VII

1. Trecut-au ani ca nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. (lipseşte)
4. (lipseşte)
5. (lipseşte)
6. (lipseşte)
7. (lipseşte)
8. (lipseşte)
9. Spre-a smulge un sunet din trecutul vieţii
10. Spre-a face, suflet, ca din nou să tremuri
11. (lipseşte)
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. (lipseşte)

FORMA DEFINITIVA

1. Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri
2. Şi niciodată n'or să vie iară,
3. Căci nu mă incintă azi cum mă mişcară
4. Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri
5. Ce fruntea-mi de copil o'nseninară,
6. Abia'nţelese, pline de'nţelesuri,
7. Cu-a tale umbre azi în van mă'mpresuri
8. O ceas al tainei, asfinţit de sară.
9. Să smulg un sunet din trecutul vieţii.
10. Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
11. Cu mîna mea în van pe liră lunec ;
12. Pierdut e totu'n zarea tinereţii
13. Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,
14. Iar timpul creşte'n urma mea... mă'ntunec.

Comparate cu forma definitivă, cele şapte schiţe premergătoare ale sonetului *Trecut-au anii...* ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că, încă din cea dintîi schiţă, ultimele versuri sînt mai apropiate de forma lor definitivă decît cele dintîi. Sentimentul general al sonetului, simţirea dezamăgită a copilăriei pierdute şi a cufundării în marele noian al timpului, găseşte în primul moment expresia ei aproximativă. Exclamaţia : *mă-ntunec* apare încă din cea dintîi schiţă şi rămîne pînă la sfîrşit. De asemeni, comparaţia cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului şi figura pierderii în *zarea tinereţii* sînt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată. Operaţia nu s-a dovedit uşoară. Il vedem încercînd comparaţia anilor trecuţi cu un stol sau pîlc de presuri. Abia în a patra schiţă, comparaţia aceasta este abandonată, în avantajul figurii : *neguri albe-n şesuri,* al căror miraj plin de farmec poetul putea constata că s-a risipit acum. Schiţa a cincea experimentează din nou această soluţie, care însă nu se menţine, şi în cea de a şasea apare timvd ipoteza justă : *Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri,* nu fără o întoarcere de o clipă către soluţia comparaţiei cu un *stol de...* Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei, decît comparaţia cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare şi mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieţii, decît rapida brăzdare a cerului de un cîrd de păsări. Cine meditează la viaţa sa trecută, o resimte ca pe o desfăşurare înceată. Există, fără îndoială, în cazul pe care psihologia l-a denumit *eul muribunzilor (le moi des mourants),* viziunea într-un *raccourgi* rapid a momentelor capitale ale vieţii. Dar Eminescu n-a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, aşa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective. Versul ultim vorbea dealtfel de o *creştere a umbrei* (mai tîrziu a *timpului),* prin urmare de un proces gradual şi mai lent, pe care l-ar fi bruscat asociaţia cu reprezentarea ritmicei mai accelerate a pilcului de păsări traversînd cerul. Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei. „Nu scriu decît pentru a fi recitit", nota Gide. Trebuie. în adevăr să recitim sonetul lui Eminescu, pentru a observa toate legăturile organice dintre părţi şi felul în care ele pregătesc accentul final şi întregesc atmosfera totalului. Impresia unităţii este limpede chiar de la prima lectură ; dar numai cea de a doua o promovează la rangul unei cunoştinţe, a unei stăpîniri intelectuale a obiectului. Ne oprim cu analiza noastră aci. Cititorul o poate continua însă pe seama sa, pentru a observa şi în alte detalii, în alte substituiri treptate de imagini sau termeni, lucrarea de adaptare a părţilor la întreg, al cărei principiu am dorit să-l stabilim aci.

Dacă este însă aşa, se înţelege că limitarea exterioară a unei compoziţii artistice, întinderea ei, nu poate fi niciodată arbitrară. Este ceea ce susţine totuşi P. Valery cînd scrie : „Un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl termină totdeauna, dăruindu-l publicului, oboseala, cererea editorului sau încolţirea unei poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei... nu ne spune că n-ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximaţie sau ca originea unei cercetări noi." [3] „Opera, adaugă Valery în altă parte, apare cititorului ca o construcţie închegată şi care nu mai este

dependentă de timp, pe cînd pentru autorul ei ea este mai degrabă o fîşie smulsă accidental din *totalul* său interior, ca o formă de trecere."[4] Astfel de încercări de relativizare a creaţiei artistice se izbesc însă de unele obstacole. Dimensiunea şi limitarea unei lucrări ni se par a fi mai degrabă produsul unui calcul estetic. Printre cele dintîi preocupări, pe care Ed. Poe mărturiseşte a le fi avut în timpul compunerii poemei sale *Corbul,* era şi aceea de a stabili întinderea operei sale. In principiu, Poe se declară pentru poemele scurte, singurele care pot garanta o unitate de impresie. Enormul *Paradis pierdut* al lui Milton n-ar fi decît o succesiune de poeme mai restrînse, între care legăturile nu sînt totdeauna poetice. Excitaţia intensă pe care trebuie s-o producă poezia nu poate fi decît scurtă sau este ameninţată să nu se formeze. *Corbul* trebuia ferit de acest risc : lungimea lui fu fixată la aproximativ o sută de versuri. Alături de limitarea exterioară, pentru motive cu totul generale, despre care vorbeşte Poe, există însă şi o limitare derivînd din natura viziunii care trebuie exprimată. Intuiţia psihologică a lui Proust nu se putea limita în cadrul schiţei lui Maupassant, Michelangelo nu se putea realiza executînd statuete. Preciziunea plastică a viziunii lui Heredia îl destina limitelor reduse ale sonetului. Hugo sau Lamartine aveau nevoie de spaţii mai întinse, care să cuprindă revărsările lirismului lor generos. Marginile exterioare ale unei creaţii artistice rezultă astfel din caracterul expresiei pe care aceasta o conţine. Una din acţiunile care compun faza execuţiei este deci, orice ar spune Valery, şi proporţionarea întregului, cum şi a feluritelor părţi în interiorul lui. Dacă n-ar fi aşa, cum am putea vorbi de opere care au „lungimi" sau de unele care au părţi abia „schiţate", cum am putea judeca romancieri care n-au speculat îndeajuns subiectul lor sau pictori care, tratînd cu minuţie fizionomia unui portret, au „indicat" abia mîinile sau vestmintele etc. Din punctul lui de vedere subiectiv, este deci de presupus că artistul *simte* că a ajuns la limita expresiei sale sau că a rămas sub această limită şi că feluritele părţi ale compoziţiei deţin locul care li se cuvenea sau că nu

l-au ocupat încă în întregime. Acest sentiment alcătuieşte unul din regulatoarele lucrării în faza execuţiei.

In sfîrşit, după cum am arătat şi mai înainte, munca execuţiei se amestecă foarte adeseori cu aceea a invenţiei. Transformările, deviaţiile şi bifurcările, despre care am vorbit în paragraful anterior, sînt adeseori concomitente cu sforţarea de a organiza o expresie. „Adevăratul scriitor, observă Valery, îşi părăseşte ideea în folosul unei alteia, care îi apare căutînd cuvintele celei voite."[5] Se cunosc apoi „descoperirile" literare ale poeţilor în momentele în care caută rimele versurilor lor : împrejurarea a fost adeseori observată. In genere, convenţiile formale cărora artistul li se supune printr-un act deliberativ, ţinînd de faza execuţiei, sînt bogate în consecinţe inventive. „Ideea vagă, scrie Valery, intenţia, impulsia imagistică abundentă sfărîmîndu-se de formele regulate, de interdicţiile invincibile ale prozodiei convenţionale, fac să se nască lucruri noi şi figuri neprevăzute. Există consecinţe uimitoare ale acestei coliziuni a voinţei şi sentimentului cu insensibilitatea convenţiilor."[6] Vechea înţelegere a execuţiei ca un simplu act de transcriere a invenţiei, gata în întregime mai înainte ca execuţia să înceapă, face parte din prejudecăţile unei psihologii naive. O analiză mai apropiată de realitatea vie a creaţiei o elimină cu desăvîrşire.

e) ELEMENTELE RAŢIONALE ŞI IRAŢIONALE ÎN PROCESUL CREAŢIEI

Pentru punctul de vedere al unei psihologii mai vechi, creaţia artistică alcătuia un proces exclusiv iraţional. Drumurile ei erau socotite că se desfăşoară în afară de raţiune şi se apropie de ale delirului mistic. Ne-o spune Platon în dialogul *Ion,* prin gura lui Socrate. Analiza pe care am întreprins-o mai înainte ne arată că, printre feluritele etape ale procesului creator, inspiraţia este aceea pătrunsă în mai mare măsură de elemente iraţionale. Procesul raţional se caracterizează, în adevăr, prin mediaţiuni succesive şi prin sentimentul de activitate proprie al aceluia în sufletul căruia se desfăşoară. Nu

putem vorbi de raţiune acolo unde subiectul psihologic nu se simte autorul stărilor sale sufleteşti şi unde acestea nu se angrenează în aşa fel, încît rezultatele finale să fie atinse în mod conştient şi voit prin intermediul tuturor etapelor anterioare. Acesta este însă tocmai cazul inspiraţiei, stare prin excelenţă spontană şi pasivă, lipsită, aşadar, de atributele proprii raţiunii. Dealtfel, inspiraţia poate interveni de mai multe ori în decursul procesului creator. Ceea ce am numit invenţia prin transformare, deviere sau bifurcare reprezintă un proces abătut de la ţinta lui primitivă prin însămînţarea uneia sau mai multor inspiraţii noi.

Dar pe lîngă aceste elemente iraţionale, procesul creator cuprinde şi elemente raţionale, pe care ar fi o greşeală să ni le ascundem. Nu vom merge totuşi pînă la exagerarea unui Ed. Poe, care am văzut că se reprezenta eompunînd poetic aşa cum ar fi dezlegat o problemă de matematică. Nu vom urma întru totul nici părerea lui Paul Valery, care afirmă că „odată cu cea mai neînsemnată ştersătură, principiul inspiraţiei totale este ruinat. Inteligenţa şterge ceea ce zeul a creat în chip imprudent."[1] Inspiraţia este *primum movens* al creaţiei. Inteligenţa discursivă, raţiunea, intervine după aceea ; rolul ei este însă incontestabil şi trebuie pus în lumină.

După cum a arătat foarte bine J. Volkelt, creaţia artistică este pătrunsă de acte raţionale, aparţinînd îndoitei categorii a gîndirii *cauzale* şi *finale*.[2] Astfel, cînd un artist, un povestitor sau un pictor, imaginează un conţinut, asociaţia de date care se produce în această împrejurare se face după categoria cauzalităţii. Dacă la un moment dat, într-un roman sau o dramă, un personaj se comportă într-un fel sau altul, lucrul se explică şi din împrejurarea că anumite cauze au fost presupuse de artist că au influenţat atitudinea sa. Alteori însă, din pricina unor scopuri pe care povestitorul sau poetul dramatic le atribuie personajelor sale. Este deci cu neputinţă ca unul sau altul să gîndească o fabulaţie oarecare, adică să asocieze într-o acţiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuinţeze categoriile raţionale ale cauzalităţii şi finalităţii. Observaţia valorează nu numai pentru poet, dar şi pentru artistul

plastic. Dacă un personaj dintr-o pînză cu mai multe persoane are o expresie sau alta, lucrul se explică şi din pricină că mediul lucrează asupra lui într-un anumit fel. Dacă pînza reprezintă două persoane dialogînd, una din ele are o expresie determinată de faptul că cealaltă i-a adresat tocmai o întrebare, din *cauza* acestei întrebări. Tot astfel, expresia sau atitudinea personajelor pot fi determinate şi de *scopul* în vederea căruia ele se pregătesc să desfăşoare o acţiune oarecare. In toate aceste cazuri. Volkelt are dreptate să observe că invenţia artistului, slujindu-se voit de mediaţiunea categoriei de cauză sau scop, aparţine tipului de activitate raţională.

Dar artistul nu dezvoltă acte raţionale numai în legătură cu fabulaţia operelor, dar şi cu plasticizarea lor. Astfel, după ce presupunem că artistul a gîndit un subiect, el caută să-1 întocmească într-o expresie comunicabilă. Faza execuţiei este pătrunsă deopotrivă de numeroase acte raţionale. Execuţia se produce cu o necontenită referire la condiţiile materialului care va servi la interpretarea concepţiei. Am arătat încă din primul volum (p. 107 urm. *) că nu orice material este apt pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între unele subiecte şi unele materiale. Nu poţi să execuţi o statuie eroică în porţelan, după cum nu poţi tăia miniatura unei dansatoare în granit. Dar, deşi viziunea artistică este adeseori o viziune în material, adaptarea materialului la subiect şi dimpotrivă nu se produc totdeauna cu spontaneitate. Sînt necesare uneori acte de cumpănire, de reflecţie, mediaţiuni ale raţiunii. Astfel de mediaţium apar şi atunci cînd trebuie să alegi printre mai multe mijloace tehnice. Sînt în poezie unele subiecte care reclamă mai degrabă mijloacele rapide ale dramei decît descrierile analitice ale romanului. Sînt viziuni care pot fi mai bine exprimate liric şi altele care cer expunerea obiectivă şi impersonală a epicii. In toate aceste ocazii, pentru a nimeri calea cea bună, cînd viziunea nu este

*** Evidentă scăpare a autorului, indicaţie perpetuată de la prima ediţie, apărută în două volume. în ed. de faţă, p. 102 (n. ed.).**

din primul moment categorică, sînt necesare acte de cumpănire, de amănunțire a avantajelor sau neajunsurilor pe care, în raport cu un anumit subiect, îl reprezintă o tehnică sau alta. Alegerea printre mai multe alternative, cîntărite în posibilitățile lor, nu este însă un act spontan, ci unul mediativ şi rațional. In fine, sînt opere de artă cu o finalitate practică, precum unele produse ale artelor decorative sau operele arhitecturii. O construcție adaptată nevoilor unei primării, unor hale sau unei gări, nu poate fi numai produsul viziunii inspirate, dar şi al activității raționale a spiritului, care lucrează, după cum a arătat Volkelt, prin mediațiunea reprezentării unui scop.

Existența actelor raționale în creația artistică este un fapt evident. Volkelt le recunoaşte, numindu-le însă de preferință acte de gîndire şi atribuindu-le clasei *gîndirii latente.* „Trebuie deosebit, scrie Volkelt, între actele de gîndire orientate în chip conştient către cunoaştere şi între efectul latent al unor acte de gîndire exercitate mai înainte, între rînduirea conştientă a reprezentărilor conform categoriilor şi aplicarea acestor categorii devenite habitudini ale minții, între înlănțuirea actelor de cunoaştere prin categorii şi funcțiunea involuntară a categoriilor în unele acte care nu aparțin cunoaşterii."[3] Creația artistică ar cuprinde numai pe aceasta din urmă. Cînd un poet dramatic organizează replicile personajelor sale după categoria cauzalității sau a finalității, el nu o face decît pentru că aceste categorii s-au fixat spontan şi nu mediativ. Este aceasta totdeauna adevărat? Cine studiază fără nici o prejudecată creația artistică nu trebuie să recunoască atîtea momente de îndoială, de cumpănire, de comparație, de alegere, tot atîtea momente ale mediațiunii raționale? Analistul atent şi minuțios care era Volkelt nu putea să le nesocotească, deşi le trece în clasa *actelor ajutătoare (Hilfsakte),* care intervin atunci cînd creația devine şovăitoare.[4] Ce-i dă însă dreptul lui Volkelt să distingă între acte creatoare propriuzise şi unele care sînt numai ajutătoare? Desigur, nimic altceva decît vechea prejudecată iraționalistă, care nu putea recunoaşte intervenției rațiunii decît un rol secundar şi periferic. Această prejudecată trebuie însă întrecută. Creația artistică este un proces complex şi înlăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneității iraționale şi acte ale mediațiunii raționale. Numai dozajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparține. Dar cu aceasta ne apropiem de o nouă problemă.

3. TIPURI DE CREAȚIE ŞI TIPURI DE CREATORI

Analiza procesului creației a scos de mai multe ori la iveală diferențieri individuale în felul lui de a decurge. Am întîmpinat astfel cazuri de creație în care faza preparației coincide cu întreaga experiență trecută a artistului şi altele în care realizarea operei este precedată de o preparație anume condusă în vederea ei. Sînt opere care se înalță spontan din tot ce artistul a trăit, a văzut, a simțit şi a gîndit şi altele care, deşi nu se dispensează de această contribuție difuză a experienței, folosesc şi unele lucrări pregătitoare, deopotrivă cu ale savantului care strînge documente, le compară şi le clasifică. Cu cel dintîi din aceste feluri ale pregătirii se leagă tipul creației inspirate, cu cel de-al doilea creația laborioasă, aceea în care lucrările execuției sînt predominante. Sînt opere care se realizează aproape în întregime sub dicteul inconştientului şi, fie că totalitatea lor se întocmeşte prin dezvoltarea unitară a unui germene inițial, fie prin devieri sau transformări succesive, ele sînt orodusul unei elaborări iraționale. Artistul primeşte un dar, mai mult decît cucereşte un bun sau cîştigă o luptă. Sînt însă opere obținute în cea mai mare parte a lor prin numeroase acte deliberative, printr-o intervenție mai activă a funcțiunilor rațiunii. Creația irațională şi rațională sau, mai bine spus, preponderent irațională şi preponderent rațională sînt cele două tipuri pe care le poate stabili cercetarea în analiza procesului creației.

Tot astfel, dacă luăm seama la felul în care una sau alta din însuşirile structurii artistice determină complexiunea acesteia, putem obține mai multe tipuri de creatori. Există, de pildă, artişti dominați de funcțiunile intuitivității ; remarcabili prin darul de **a** reține şi reproduce trăsături sensibile din realitate, mai mult decît de a obține combinații noi ale fanteziei. *„Vos illuminations ? Mais simplement en me frottant les yeux, j'en fais de bien plus belles",* se întreabă şi exclamă Jules Renard.[1] Exclamație dintre cele mai caracteristice. Arta lui este făcută din însumarea unor trăsături sensibile ascuțite, dintr-o seamă de instantanee foarte originale prin punctul lor de vedere. Puterea lui de observație este, în tot cazul, superioară facultății de a compune şi inventa. Materialul procurat de percepția sensibilă este atît de covîrşitor în cazul lui Jules Renard, încît artistul din el nu 1-a putut domina niciodată. Cine citeşte jurnalul lui intim, găseşte substanța **a** zeci de volume, pe care acest scriitor nu le-a putut compune tocmai din pricina înzestrării sale mai slabe în sarcina de a grupa miile de trăsături răzlețe care se arătau ochiului său de incomparabil observator. Astfel de afirmații se pot face şi despre unii artişti plastici, ca Toulouse-Lautrec sau Constantin Guys, a cărui inspirație Baudelaire o compara cu „bucuria cu care copilul absoarbe forma şi culoarea"[2]. Toți aceşti artişti observă mai bine decît inventă şi compun, iar capodoperele lor pot fi cu mai multă uşurință găsite printre schițele lor, printre impresiile şi notațiile lor fugitive.

Dar pentru a înțelege mai bine tipul artistului intuitiv, este poate necesar a-1 compara cu acel al artistului fantastic sau vizionar. Acesta nu se mai simte dependent de realitate. Artistul intuitiv nu pierde niciodată din vedere cît de mult datoreşte realității exterioare. Tipul artistului care i se opune se simte înclinat să subevalueze importanța „modelelor" exterioare în avantajul spontaneității fanteziei şi viziunii sale interne. Teoria acestui tip artistic a exprimat-o odată Novalis în termenii cei mai clari. „După cum pictorul, scrie Novalis, priveşte obiectele vizibile cu alți ochi decît omul comun, tot astfel poetul trăieşte evenimentele lumii exterioare

şi interioare în alt chip decît omul obişnuit. Nicăieri însă mai mult decît în muzică nu este mai izbitor faptul că spiritul este acela care poetizează lucrurile şi transformările materiei şi că frumosul, adică obiectul artei, nu ne este dat şi nu se găseşte gata făcut în fenomene. Toate tonurile pe care le produce natura sînt brute şi lipsite de spirit. Numai sufletului muzical îi apar melodice şi semnificative vuietele codrului, şuierul vîntului, cîntecul privighetorii şi murmurul izvorului. Muzicantul extrage din sine esenţa artei sale şi nici cea mai uşoară bănuială că ar imita nu poate să-l atingă. E drept că pictorului i se pare că natura vizibilă îi prepară drumul şi că ar fi pentru el un model inaccesibil. De fapt însă, arta pictorului este tot atît de independentă, ea răsare tot atît de *a priori* ca şi arta muzicantului. Numai că, faţă de aceasta, pictorul se serveşte de un limbaj de semne infinit mai greu. Pictorul zugrăveşte, de fapt, cu ochiul său. Arta sa este arta de a privi ordonat şi frumos. Vederea este pentru el o activitate prin excelenţă plăsmuitoare..."[3] Această clasă de artişti, din care fac parte un Tintoretto, un Rembrandt, un Piranese etc, a descris-o odată H. Focillon. Vizionarii, scrie aceasta, „pun în evidenţă ceea ce este mai îndrăzneţ şi mai liber în genialitatea creatoare, o putere de divinaţie concentrată asupra domeniilor celor mai misterioase ale reveriei umane, precum şi efectele unei optici speciale, care alterează profund lumina, proporţiile şi chiar densitatea lumii sensibile. Cineva i-ar putea crede că se simt stînjeniţi în limitele spaţiului şi ale timpului. Interpretează mai mult decît imită şi transfigurează mai mult decît interpretează."[4] „Rezonanţa" lor „psihică" este cu mult mai mare decît în cazul artiştilor intuitivi. Din aceste adîncimi urcă peste aspectele cele mai familiare, în pînzele lui Rembrandt, ceva asemănător cu „reflexul unei lumi necunoscute". Iar desenele unui Daumier, un alt mare artist vizionar, ştiu să „degajeze din fiinţa socială, rotunjită de atîtea atingeri, un fel de bestie imuabilă şi sublimă". Din categoria artiştilor fantastici sau vizionari, caracterizaţi prin acest exces al fanteziei şi prin incontestabila ei preponderenţă asupra intuitivităţii, fac parte scriitori ca Gerard de Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Gustav Meyerink sau

Jean-Paul Richter, care rezuma estetica întregii clase, afirmînd că miraculosul este în sine poetic : *„Alles wahre Wunderbare ist jur sich poetisch"*[5].

Preponderenţa funcţiunilor expresive determină un alt tip artistic. Interesul acestuia nu se îndreaptă nici către realitatea exterioară, nici către lumea de viziuni ale fanteziei sale, ci către plăsmuirea artistică. Acţiunea de a grupa, de a ordona, de a compune predomină în operele lor intuiţiile lumii sensibile şi revelaţiile fanteziei. Materialitatea operei, procurată de intuitivitate sau imaginaţie, îi apare artistului plasticizator tot atît de puţin importantă, încît vorbind în numele acestuia, deşi el însuşi aparţinea unei alte clase, Schiller a putut defini arta ca o „nimicire a materiei prin formă"[6].

Opera este pentru artistul aparţinînd acestui tip un miracol de combinaţii, de potriviri delicate şi savante între nenumărate elemente răzleţe. în acest înţeles şi-a intitulat Tudor Arghezi volumul său : *Cuvinte potrivite,* exprimînd dealtfel numai o latură a naturii sale complexe. Artistului plăsmuitor îi place să lupte cu constrîngerile şi rezistenţele. Creaţia este pentru el o victorie asupra materiei. Ne-o spune Theophile Gautier, un artist de incontestabil tip plasticizator, cînd se adresează poeţilor cu recomandaţia : *„Sculpte, Urne, cisele ; Que ton reve flottant / Se scelle / Dans le bloc resistant" (L'art).* Sferei acestui tip îi aparţin poeţii formelor fixe şi ai motivelor obiective, pictorii şi sculptorii stilizatori. Pe cînd lucrarea artistului vizionar este adînc pătrunsă de viaţa intimă a sentimentului, aceea a plasticizatorului vrea să fie rece, impasibilă, impersonală. Nimic din vibraţiile conştiinţei subiective nu trebuie să transpară în forma obiectivă a operei. „Artistul, scrie Flaubert, trebuie să facă astfel încît posteritatea să creadă că n-a trăit. Cu cît îmi reprezint mai puţin pe artist, cu atît mi se pare mai mare. Nu-mi pot nimic figura despre persoana lui Homer sau Rabelais şi cînd mă gîndesc la Michelangelo văd numai din spate un bătrîn cu o statură colosală sculptînd noaptea la lumina faclelor." La ce bun deci revelaţiile înflăcărate, dar foarte deseori trădătoare, ale inspiraţiei ? Munca rece, exactă şi raţională a execuţiei este de preferat. Ne-o spune, de asemeni,

Flaubert : „Trebuie să scriem mai *rece.* Să nu ne încredem în acea înflăcărare care se numeşte inspiraţie şi în care adeseori intră mai multă emoţie nervoasă decît forţă musculară. In clipa aceasta, de pildă, mă simt foarte dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin cu uşurinţă, încît, deşi de două ceasuri vreau să-ţi scriu, lucrul mă recîştigă necontenit. In locul unei idei, găsesc zece, şi acolo unde ar fi de ajuns expunerea cea mai simplă, îmi apare o comparaţie. Sînt sigur că aş putea merge aşa pînă mîine la prînz, fără nici o oboseală. Cunosc însă aceste baluri mascate ale imaginaţiei, din care revii cu moartea în suflet, istovit, plictisit, fără să fi văzut decît lucruri false şi fără să fi debitat decît prostii. Totul trebuie să decurgă rece şi aşezat."[7]

între tipurile de creatori şi tipurile de creaţie există astfel unele afinităţi. Intuitivii şi vizionarii datoresc mai mult inspiraţiei; plasticizatorii mai mult execuţiei. Pentru unii procesul creaţiei este pătruns de mai multe elemente iraţionale ; celălalt face să intervină mai intens- funcţiunile raţiunii. Dar aceste conexiuni n-au în ele nimic necesar. Sînt şi cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelenţă, folosea procedeele raţionale ale creaţiei. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în *Estetica* sa, printre însuşirile caracteristice ale genialităţii, chibzuinţă, *die Besonnenheit.*[8] Tipurile nu reprezintă dealtfel niciodată unităţi închise. Ele sînt mai degrabă cazuri limită, între care pot exista nenumărate forme intermediare.

4. ETERONOMIA CREAŢIEI ARTISTICE

a) MOTIVELE ETERONOMICE ALE CREAŢIEI

Analiza structurii artistice şi a etapelor pe care le străbate procesul creaţiei nu oferă nici un răspuns întrebării : de ce creează artistul ? Ştiind ce forţe sufleteşti interesează creaţia şi ce acte succesive o alcătuiesc, nu ştim încă ce motive o pun în mişcare. Desigur, artistul creează în primul rînd pentru că este artist. Orice structură sufletească este o fatalitate. Ea tinde să se realizeze cu aceeaşi necesitate cu care un corp greu în cădere tinde către centrul pămîntului. După cum nu este artist cine vrea, tot astfel nu poate să nu fie artist cine are înzestrarea corespunzătoare. Fără îndoială, complexitatea raporturilor sociale care compun soarta externă a unui om poate opri sau devia desfăşurarea naturală a darului său artistic. Piatra desprinsă din vîrful muntelui poate fi şi ea oprită de rădăcinile de pe coastă. Dacă însă nu putem spune cîte talente au fost împiedicate să se realizeze, putem recunoaşte totuşi atîtea vocaţii care au izbutit să se afirme chiar în ciuda împrejurărilor neprielnice. Cazul dotaţiilor artistice care şi-au spus tîrziu cuvîntul, siluind condiţiile nefavorabile, este prea cunoscut pentru a mai fi nevoie să insistăm. Structura este o organizare finalistă a stărilor şi actelor sufleteşti. Funcţionarea ei este determinată de scopuri imanente. Numai sufletele amorfe, nestructurate, îşi află determinările drumului lor de viaţă în împrejurări externe şi întîmplătoare. Sufletele puternice prin structura lor organică găsesc aceste

determinări în ele însele şi le înregistrează cu sentimentul unei necesităţi ineluctabile. „Nu trăiesc decît pentru a scrie, notează odată K. Mansfield. Lumea adorabilă... stă în faţa mea : mă scald în valurile ei şi mă răcoresc. Sînt însă urmărită în acelaşi timp de sentimentul unei *datorii* pe care trebuie s-o împlinesc, ca şi cum cineva mi-ar fi dat o însărcinare pe care sînt obligată s-o duc la capăt."[1] Alături însă de acest motiv, rezultat din organizarea finalistă a sufletului artistic, există şi motive de un caracter deosebit care îl sprijină pe căile realizării sale. Motivul propriu-zis estetic se împleteşte tot timpul cu motive extraestetice, şi din această unire îşi extrage o carieră artistică toată forţa şi eficacitatea ei. Care sînt deci motivele eteronomice ale creaţiei ?

Unul dintre aceste motive, vrednic de a fi amintit mai întîi, este nevoia artistului de a se elibera de sentimente care îl apasă sau îl urmăresc şi a căror canalizare în direcţia împrejurărilor practice ale vieţii este, pentru o pricină oarecare, imposibilă. Ceea ce a mărturisit Goethe despre sine, în legătură cu compunerea romanului *Suferinţele tînărului Werther,* se potriveşte desigur multor artişti : „M-am izbăvit prin această compoziţie, scrie Goethe, dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie şi străină, printr-un fel de viaţă întîmplător şi ales, prin premeditare şi grabă, prin încăpăţînare şi neglijenţă... Îndată m-am simţit ca după o spovedanie generală, vesel, liber şi îndreptăţit la o nouă viaţă."[2] Creaţia artistică este, în adevăr, unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului, pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătăţii şi echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferinţa sa în cîntec sau imagine şi să deplaseze astfel accentul subiectiv de la trăire către reprezentarea ei, scade, în acelaşi timp, şi face tolerabilă intensitatea celei dintîi. Mecanismul eliberator al creaţiei este folosit într-un chip instinctiv de oamenii cei mai simpli. Cine a auzit, de pildă, jalea văduvei din popor, la înmormîntarea soţului ei, luînd forma artistică a bocetului, a putut constata într-o ocazie precisă şi concretă mecanismul derivativ şi valoarea eliberatoare a expresiei artistice. Evident, nu totdeauna motivul eliberării prin creaţie joacă acelaşi rol, pentru că nu totdeauna artistul se găseşte în acelaşi raport subiectiv cu opera sa. Există opere prin care artistul se exprimă pe sine şi altele întocmite numai pentru exerciţiul şi încercarea facultăţilor sale, a fanteziei şi puterii lui expresive.[3] In *Werther* simţim pe omul Goethe, în *Salammbo* pe artistul Flaubert. Numai în primul caz impulsul eliberator a lucrat ca un motiv eficace ; în cel de al doilea, motivul eteronomic trebuie căutat aiurea.

Dacă eliberarea corectează un exces, *întregirea* prin artă împlineşte o lipsă. Mecanismul creaţiei poate fi pus în mişcare nu numai de un prea-plin al sentimentului care îşi caută o canalizare şi o deviere, dar şi de sentimentul unei insuficienţe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar şi sărăcia lui. Există o foame pasională, din categoria nevoilor funcţionale, care îşi găseşte satisfacţia în creaţia artistică. Viaţa practică tempeream unele sentimente, atenuează unele reacţii. In lumea fanteziei sale, artistul trăieşte sentimente mai puternice şi rare, pe care viaţa i le refuză de obicei. Acolo găseşte el corectarea lipsurilor din viaţă. Scriind romanul *Werther,* Goethe a încercat şi a izbutit să se elibereze de consecinţele pasionale ale unei iubiri nefericite. Compunînd însă poemul *Hyperion* şi evocînd figura ideală a Diotimei, Holderlin a dat satisfacţie unei aspiraţii pe care viaţa nu i-o împlinise niciodată. Existenţa practică simplifică apoi individualitatea noastră, impunîndu-i un anumit rol şi mărginind-o la anumite funcţiuni. Fiecare din noi este mai puţin decît ar putea fi. Fiinţa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualităţi, alte cîteva fiinţe care s-ar fi putut realiza. Creaţia artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dîndu-le iluzia unei existenţe concrete. Mai cu seamă în cazul creaţiei dramatice şi epice, artistul se realizează în posibilităţile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat. în sfîrşit, existenţa practică sărăceşte nu numai individualitatea, dar şi mediul nostru. Mai ales civilizaţia urbană şi mecanică a ultimului secol a lipsit înconjurimea noastră de mai multe din elementele de pitoresc ale altor vremuri şi altor moravuri.

Orientalismul scriitorilor romantici şi exotismul unora dintre contemporani a oferit totdeauna replica acelei nevoi de culoare, de naivitate sau rafinament pe care împrejurările curente n-au ocazia s-o satisfacă.

Dar creaţia artistică n-are numai rolul de a elibera sau întregi pe artist; dar uneori şi pe acela de a-l *afirma*. Iar prima formă a afirmării de sine este mărturisirea şi cunoaşterea de sine. Nu se mărturiseşte, nu se investighează şi nu se descrie cine socoteşte că personalitatea sa n-are o valoare vrednică a fi afirmată. Se ştie însă ce loc ocupă mărturisirea în artă. Intr-un mare număr al operelor de artă, intenţia cea mai adîncă a artistului, deşi uneori poate rămînea învăluită, este să se înfăţişeze pe sine şi odată cu aceasta să se afirme. Nu numai în poezia lirică, dar în cea epică şi dramatică, apoi în muzică sau în plastică, artistul are adeseori aerul că ne spune : iată cine sînt şi iată care este valoarea personalităţii mele ! A doua formă a afirmării de sine prin artă stă în intenţia creatorului de a cîştiga o influenţă asupra publicului său. Puţine sînt operele de importanţă care nu valorifică un punct de vedere asupra lumii, care într-o intenţie a lor mai tăinuită nu militează pentru o anumită atitudine. Nu există artist care să nu dorească a-şi imprima pecetea spiritului în mentalitatea celor care se apropie de opera sa. în lipsa acestei intenţii, opera sărăceşte în semnificaţia ei şi îşi limitează în mare măsură ecoul. Uneori voinţa de putere a artistului are un sens exclusiv estetic. Ceea ce el doreşte este să cîştige aderenţi pentru un criteriu personal de valorificare estetică. Căci dacă sînt artişti care cedează gustului public şi orientărilor obşteşti, sînt alţii care urmăresc să înmlădieze acest gust şi aceste orientări, răspîndind noi poziţii estetice şi creînd un public nou. Este ceea ce a pus bine în lumină Nietzsche, unul din puţinii gînditori care a observat rolul afirmaţiei de sine ca motiv al creaţiei artistice. „Artiştii greci, poeţii tragici de pildă, compuneau pentru a învinge. întreaga lor artă nu poate fi închipuită fără întrecere. Buna Eris a lui Hesiod, ambiţia, dădea aripi geniului lor. Dar această ambiţie voia înainte de toate ca opera să aibă excelenţa cea mai înaltă în proprii ochi ai făuritorilor ei, aşa cum aceştia înţelegeau excelenţa, fără consideraţie pentru gustul dominant şi opinia generală despre ceea ce este excelent în artă. In felul acesta, Eschil şi Euripide rămaseră multă vreme fără nici un succes, pînă ce îşi formară judecători care să-i aprecieze după regulile pe care ei înşişi le stabiliseră."[4] In aceeaşi împrejurare Nietzsche vorbeşte şi de *vanitatea* sau *orgoliul* artiştilor, ca expresie a dorinţei de a se afirma şi cu preocuparea de a cîştiga sufragiul obştesc sau cu dispreţul acestui sufragiu. Vanitatea şi orgoliul sînt, în adevăr, motive probabile ale creaţiei artistice. Opera de artă fiind produsul unei individualităţi, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinţi sau cu felul ei de a se răsfrînge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucrări de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi rîvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul şi-o aşează singur pe frunte.

b) ARTISTUL ŞI VIAŢA

Am arătat în partea a treia a acestei scrieri că opera de artă, considerată din singurul punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din viaţă, un întreg sustras înlănţuirilor cauzale dintre fenomene şi a cărui finalitate se găseşte în ea însăşi. Urmează de aci că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenţei sale într-o situaţie specifică de depărtare de viaţă, ale cărei nuanţe trebuie să le notăm, înainte de a încheia consideraţiile noastre cu privire la structura creatorului şi la creaţia artistică. In adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică îşi trage atîtea din elementele ei din viaţă, din evenimentele externe şi interne ale artistului, nu este mai puţin sigur că acesta din urmă trebuie la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieţii pentru a ocupa pe acela al creaţiei. Iar viaţa se găseşte într-o opoziţie categorică cu creaţia, resimţită ca înstrăinare faţă de viaţă, ca adversitate sau dor de viaţă. Chiar înainte ca insul să devie artist şi ca o stare pur dispoziţională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanţe. Un artist ca

Andre Gide l-a cunoscut încă din acea clipă patetică a copilăriei, cînd deodată, fără vreun motiv exterior aparent, sufletul său a gemut sub povara unei dureroase solitudini morale. N-avea decît unsprezece ani, istoriseşte Gide, cînd, înapoindu-se de la şcoală, simţi deodată o furtună de sentimente necunoscute pînă atunci. „Ce se întâmplase ? Nimic, poate... De ce am simţit atunci că mă descompun şi, căzînd în braţele mamei mele, zguduit de plîns, convulsiv, de ce am simţit din nou acea nelinişte inexprimabilă, pe care o mai încercasem la moartea vărului meu ? S-ar fi spus că deodată s-au deschis zăgazurile nu ştiu cărei necunoscute mări interioare, al cărei val se afunda enorm în inima mea. Eram mai mult înspăimîntat decît trist. Cum aş fi putut însă explica toate acestea mamei mele, care nu distingea, printre suspinele mele, decît aceste confuze cuvinte, repetate cu deznădejde : Nu sînt la fel cu ceilalţi ! Nu sînt ca ceilalţi !"[1] Această exagerată şi tulburătoare conştiinţă a individualităţii trezite nu putea fi cîştigată decît din situaţia unei mari depărtări de viaţă. Numai sentimentul opoziţiei faţă de lume poate exaspera conştiinţa individualităţii.

In epoca formaţiei sale, artistul poate să primească dealtfel nu numai revelaţia propriei sale individualităţi eterogene, dar să trăiască în mod permanent într-o lume atît de subiectivă, încît stabilirea contactului cu lumea exterioară să întîmpine dificultăţile cele mai mari. „Dependenţa mea de vis şi viziune, povesteşte odată romancierul german Jacob Wassermann, era absolut naivă. Pot vorbi, în adevăr, despre viziuni, întrucît stări niciodată trăite mai înainte, lucruri şi figuri nepercepute altădată mi se arătau într-un mod concret. Am trăit între zece şi douăzeci de ani într-o permanentă beţie şi într-o depărtare de lume care nu lăsau celor care mă însoţeau sau se găseau împreună cu mine decît un înveliş insensibil. Mi s-a spus mai tîrziu că trebuia să mi se strige la ureche, pentru a mă dezmetici. Aveam accese de extaz, de sălbatică şi tăcută pierdere de sine, şi separaţia mea de lume era îndeobşte atît de puternică şi dîrză, încît toate legăturile se rupeau, rămînînd frînt în două şi fără ştiinţă de ce mi se întîmpla. Trăiam în ambele sfere cu o încordată atenţie, căci atenţia este, în genere, trăsătura fundamentală a fiinţei mele, dar între ele nu era nici o punte. Intr-una puteam fi cu totul calm, în cealaltă cu desăvîrşire exaltat, fără ca între cele două stări să existe vreo comunicare, vreo solie. Toate acestea mă menţineau într-o tensiune neobişnuită, chinuitoare pentru mine şi neînţeleasă pentru ceilalţi. Uimire şi deznădejde erau emoţiile care mă stăpîneau îndeosebi : uimire de cele văzute, contemplate, simţite, şi deznădejde că nu le puteam împărtăşi nimănui. Alcătuirea mea era astfel întocmită încît ştiam că ceva neobişnuit şi minunat se întîmpla în mine şi cu mine, dar despre acestea nu mă simţeam în stare să dau socoteală cuiva. Eram oarecum ca Moise, descins de pe Muntele Sinai, dar care a uitat cele privite acolo şi cele auzite de la Dumnezeu."[2] Sentimentul depărtării de viaţă, elementul schizoid care intră ca o însemnată parte componentă în unele înzestrări artistice, nu putea fi exprimat mai limpede şi mai frumos.

Dar dacă semnele acestei îndepărtări de viaţă pot fi recunoscute la viitorul artist încă din anii copilăriei şi ai adolescenţei, maturitatea lui o adînceşte mai mult. „Am ajuns, scrie Flaubert, să privesc lumea ca un spectacol demn de rîs. Ce este lumea pentru mine ? Nu mă voi mai interesa de ea şi mă voi lăsa în voia inimii şi a imaginaţiei ; iar dacă zgomote prea mari vor pătrunde pînă la mine. mă voi întoarce ca Phocion altădată, pentru a întreba : ce este croncănitul ăsta de ciori ?"[3] Iar Jules de Goncourt : „Intre lumea burgheză şi noi există o prăpastie. Cugetării noastre, trăind deasupra lucrurilor burgheze, îi este greu să descindă la nivelul vieţii obişnuite. Da, facem parte din această lume : vorbim limba ei şi îi purtăm mănuşile şi ghetele lustruite. Şi totuşi sîntem rătăciţi în mijlocul ei şi ne simţim rău."[4] Artistul nu trăieşte viaţa ; el şi-o reprezintă şi o analizează. îndepărtarea lui de viaţă o resimte artistul cu durerea de a se vedea exclus de la suferinţele ei reale, dar şi de la bucuriile ei. Este ceea ce rezultă dintr-o celebră pagină de confesiuni a lui Guy de Maupassant : „Nici un sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferinţele şi deznădejdile sale devin îndată subiecte de observaţie. Analizează, fără voia lui şi

fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonațiile, îndată ce a văzut ceva şi orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecît. N-are un elan, un strigăt, o îmbrățişare care să fie sincere, nici una din acele acțiuni spontane care sînt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înțelege, fără a-şi da seama. Dacă încearcă o suferință, o notează şi o clasează în memorie. înapoindu-se de la cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult în lume, îşi spune : «Ce lucruri bizare am resimțit; era ca o beție dureroasă etc. ...» E ca şi cum ar avea două suflete, unul care notează, explică şi comentează fiecare senzație a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăieşte astfel condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său şi al altora..."[5] Dar această înstrăinare de viața adevărată umple inima artistului, fie cu dor de viața de care se simte respins, fie cu adversitate față de viața pe care o cunoaşte ca o expresie opusă artei sale.

Dorul, nostalgia pentru formele naive ale vieții răsună şi din paginile de confesiune ale lui Maupassant, în *Sur i'eau.* Dar poate nimeni nu a redat-o cu un farmec mai contagios ca Thomas Mann în nuvela sa, *Tonio Kroger.* Iată, în adevăr, pe Tonio Kroger, eroul povestirii, privind de după perdea pe Hans şi Ingeborg, prietenii copilăriei lui, înlănțuiți în dans. Inima lor s-a închis totdeauna elanului neliniştit al aceluia care îi căuta cu dorul ființei problematice, care este artistul, pentru tot ce este simplu, naiv şi fericit. Abia acum înțelege Tonio Kroger motivul mai adînc al vechilor lui dezamăgiri în dragoste, şi inima lui sîngerează ca sub un destin implacabil. „Stau între două lumi, se mărturiseşte cu jale Tonio Kroger, în nici una nu mă simt acasă şi mi-e greu. Voi, artiştilor, mă numiți burghez, şi burghezii sînt înclinați să mă aresteze... nu ştiu ce mă doare mai mult. Burghezii sînt proşti ; dar voi, închinătorilor ai frumuseții, care mă socotiți flegmatic şi lipsit de fervoare, ar trebui să vă gîndiți că există un mod artistic de a fi, atît de originar şi predestinat, încît nici o nostalgie nu-i apare mai dulce şi mai demnă de a fi resimțită decît aceea către bucuriile obişnuitului *(die Wonnen der Gewohnlichkeit)."*[6] Nu totdeauna însă artistul emană, din tabăra opoziției lui, aceleaşi efluvii de simpatie, de bunăvoință, de înțelegere pentru viața comună. Există artişti cantonați într-o poziție estetică intransigentă, de unde nu iradiază decît dispreț şi negațiune pentru viața exemplarului uman obişnuit. „Umanitatea ne urăşte, scrie odată Flaubert, la rîndul nostru noi nu o slujim şi o urîm, ca una care ne răneşte. Să ne iubim deci *în artă,* aşa cum misticii se iubesc *în Dumnezeu,* şi totul să pălească în fața acestei iubiri." Iar în altă parte, printre multele declarații în acelaşi sens : „Nu stimez adînc şi cu adevărat decît doi oameni, pe Rabelais şi Byron, singurii care au scris cu intenția de a dăuna genului omenesc şi de a-i rîde în față. Ce poziție imensă aceea a omului astfel aşezat în fața lumii!"[7] Viața artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artişti, intenția lor deliberată de a nesocoti valorile etice. Aşa îşi propune, printre alții, un Pierre Louys într-o interesantă pagină din tinerețe : „Ascetismul este, după părerea mea, inutil şi copilăresc. El reține sufletul în cîmpul de luptă al unui război uman, cînd acest suflet este însetat de avînturi subite către cuceriri eterice... Căci virginitatea sufletului meu, Doamne Dumnezeule, nimeni nu o va avea. Sufletul meu nu va iubi pe nimeni. Sînt sfinxul hermafrodit care creează în afară de sine şi numai pentru el o Himeră. Aspir către Ideal, şi Idealul izbucneşte din gîndurile mele... Nu-mi recunosc alte dorințe decît acelea care au drept scop o plăcere estetică. Pentru că nu vrea să am conştiință de corpul meu, sufletul mi se îndreaptă cu libertate către o țintă inflexibilă : Idealul Frumuseții."[8] Poate singurul artist, după ştiința noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic şi să arunce o punte între viața comună şi cea artistică, este Thomas Mann, înălțat odată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conştiințe ale vremii noastre. Flaubert, ne spune Mann, în una din paginile cele mai adinei ale operei sale, crea în marginea vieții. Creația, desfăşurată de el într-o atmosferă de entuziasm artistic puțin obişnuit, era un act de opoziție față de viață şi față de formele ei burgheze. Th. Mann ne arată însă cum a cîştigat treptat conştiința că arta este pentru el nu tăgăduire a vieții, ci un conți-

nut de viață şi împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradițiile condiției lui, o împlineşte cu o desăvîrşită scrupulozitate. „Nu desăvîrşirea obiectivă este ținta creației pentru mine, observă Mann, ci conştiința subiectivă că în nici un caz nu puteam face mai bine."[9] Creația artistică dobîndeşte astfel pentru Thomas Mann o direcție şi un conținut moral. Importanța poziției lui Mann nu poate fi îndeajuns subliniată. Am întîmpinat mai sus exemplul unui negativism etic din perspectiva estetică. Cazul contrar nu este nici el inedit. Un artist de talia lui Tolstoi a ajuns, către sfîrşitul carierei sale, la un negativism estetic din perspectiva etică. Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane, nu cunoaştem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscînd în creația artistică o țintă posibilă a datoriei şi înlănțuind-o cu celelalte manifestări ale muncii şi ale elanului omenesc către instaurarea unei ordini morale în lume. Este o contribuție care trebuia amintită la sfîrşitul acestor considerații consacrate raportului atît de variat în care poate sta artistul cu viața.

1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

După ce a lăsat în urmă studiul operei de artă, al creatorului şi al creației, expunerea noastră trebuie să se oprească acum în fața problemelor pe care le pune receptarea operei. Vom căuta să evidențiem feluritele straturi de acte şi stări, afective şi intelectuale., care însoțesc pătrunderea operei de artă în conştiință. Din capul locului ne apare deci limpede că „emoția estetică", singura despre care sistemele mai vechi de estetică vorbeau în această împrejurare, nu este o expresie care istoveşte realitatea mult mai complexă de care trebuie să ne ocupăm. Pentru buna orientare a cercetării, cîteva considerații preliminare sînt necesare.

împrejurarea că s-a vorbit de o emoție estetică, adică de o stare afectivă provocată de spectacolul frumuseții şi mai cu seamă de întruparea ei în artă, provine din anumite împrejurări istorice, pe care este bine a le reaminti. Credința că frumusețea naturii şi artei pot determina o emoție, adică o stare afectivă intensă şi scurtă, are la temelia ei o anumită reprezentare metafizică şi epistemologică despre natura acestor fenomene, curente de-a lungul întregului misticism estetic. încă de la Platon, frumusețea a devenit obiectul unui cult mistic. Puterea ei de a ne deschide adîncul lucrurilor, substratul metafizic al lumii şi de a ne ferici pe măsura acestei revelații peste fire a fost cu multă forță descrisă de Platon în dialogul *Phaidros* şi de atunci în numeroase alte ocazii, înmulțite în

veacul din urmă şi în cadrul idealismului postkantian. Din toată această dezvoltare istorică, noţiunea trăirii estetice s-a asociat cu două atribute : *instantaneitatea* şi *intensitatea.* Filozofii idealişti au arătat, fără îndoială, că substratul metafizic al lumii poate fi atins şi pe altă cale decît aceea intuitivă a artei, şi anume pe calea mediativă şi mai lungă a speculaţiei teoretice. Conţinutul intuitiv al artei revine deci în rezultatele laborioase ale filozofiei, dar actul luării lui în stăpînire îşi pierde în această trecere caracterul momentan şi entuziast. Instantaneitatea şi intensitatea rămîn deci atributele indelebile ale trăirii intime provocate de contactul frumuseţii.

Cînd, spre sfîrşitul veacului trecut, direcţia studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, metodele au variat, dar reprezentările relative la natura obiectului de cercetat au rămas aceleaşi. Psihologismul estetic a fost moştenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee şi intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică ? Nici un altul decît numele de *emoţie,* adică al afectului desemnat prin însuşiri de scurtime şi forţă. Vechea idee a revelaţiei mistice prin frumuseţe şi artă a trăit mai departe în noţiunea emoţiei estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechi bun tradiţional. Căci este oare adevărat că atingerea artei determină o simplă stare afectivă puternică, dar unică şi trecătoare ? Misticismul estetic nu putea admite pentru fiecare operă de artă decît o singură trăire corespunzătoare, în care să se desăvîrşească aducerea înţelesului ei metafizic în stăpînirea noastră psihică. Conţinutul metafizic al operei de artă era socotit că se luminează subit în scăparea unică de fulger a revelaţiei intuitive. Psihologul, la rîndul lui, a moştenit şi propagat această idee, vorbind despre *emoţie estetică* la singular iar nu despre seria şi pluritatea emoţiilor trezite de artă, aşa cum ar fi trebuit să facă dacă ar fi fost liber de prejudecata mistică.

Este sigur că atingerea artei provoacă o primă reacţie sentimentală, rapidă şi mai mult sau mai puţin vagă, singura de care putem vorbi ca despre o emoţie estetică. Dincolo de aceasta se desfăşoară însă stări şi acte care cer

durată. Asimilarea estetică a unei poezii lirice de trei strofe nu provoacă o singură stare sufletească punctiformă. Deşi afectul care întovărăşeşte versul ultim şi culminant poate fi mai puternic decît restul acompaniamentului sentimental al bucăţii, acesta are o realitate indiscutabilă şi mai întinsă decît afectul final în care se ascute. De la începutul bucăţii şi pînă la sfîrşit, seria imaginilor poetice reuşite, cuvintele bine găsite şi pline de sevă, ritmul adecvat şi sugestiv, rima neaşteptată şi totuşi potrivită, determină o serie întreagă de afecte estetice, ca jerba de scîntei a unei rachete. De asemeni, nu este adevărat că emoţia estetică a unei drame sau povestiri se produce abia la sfîrşitul lor, odată cu deznodămîntul întîmplărilor prezentate sau povestite mai înainte. Peripeţiile şi episoadele care se interpun între început şi final ne cauzează tot atîtea emoţii estetice, fiind ele însele nişte mici drame şi povestiri. Dar în afară de acestea, natura limbajului întrebuinţat, dibăcia povestitorului şi dramaturgului, care ştiu să gradeze compoziţia printr-o amînare a efectului final, printr-o necontenită întreţinere a atenţiei noastre, sînt tot atîtea izvoare ale unei multiple încîntări estetice. Ceea ce spunem aci despre poezie, valorează, fără îndoială, şi pentru muzică. Un poem simfonic sau o sonată sînt frumoase nu numai prin întregul lor arhitectonic, dar şi prin toate detaliile lor. Emoţia estetică le însoţeşte tot timpul şi se înnoieşte în fiecare moment.

Dar aceste afirmaţii sînt oare valabile şi pentru aşa-numitele arte spaţiale, pentru pictură, sculptură şi arhitectură ? Artele care întrebuinţează mijloace succesive sînt receptate printr-o serie continuă de acte sufleteşti şi produc o reacţie sentimentală coextensivă cu aceasta. Dar operele de artă care folosesc mijloace coexistente sînt oare primite printr-un singur act al sufletului şi determină oare o singură emoţie estetică ? După cum am arătat atunci cînd am vorbit despre clarificarea artelor, în realitate nu există opere de artă spaţiale. Spaţială nu poate fi o operă de artă decît mai înainte şi independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii şi arhitecturii devin evenimente ale conştiinţei şi se integrează în ordinea temporală. Un portret sau un peisaj reclamă, pentru a fi asimilat esteticeşte, o anumită

durată a conştiinţei. Efectul total al tabloului se compune din toate aceste elemente şi este obţinut numai în mod fugitiv. Independent de acest efect, conştiinţa trece de la un element component la altul, le cîntăreşte pe rînd şi se bucură de fiecare în parte. întocmai ca în artele succesivului, operele de artă ale coexistenţialului sînt izvoarele unor emoţii multiple şi reînnoite.

Vechea teorie a emoţiei estetice are apoi nevoie şi de o altă corectare importantă. Cele mai multe vederi în cadrul psihologismului estetic au conceput o stare estetică liberă de orice amestec intelectual. Teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului în domeniul studiilor care ne preocupă, preconiza o emoţie estetică obţinută prin confundarea cu obiectele propuse contemplaţiei noastre, o emoţie estetică făcută din fericirea eliberării din limitele individualităţii, din elanul frenetic al pierderii şi amestecării noastre cu fiinţa eterogenă a lucrurilor. Amintirile mistice ale acestei teorii sînt prea evidente pentru a mai fi nevoie să insistăm. Ceea ce este interesant de reţinut din acest tablou psihologic este faptul că emoţia estetică pare cu atît mai perfectă, cu cît factorul intelectual este mai absent. Strîmtarea distanţei dintre eu şi lucruri, pînă la identificarea lor, elimină toate actele intelectuale de estimaţie, judecată şi comparaţie. O analiză mai atentă a stărilor care compun ceea ce cu un termen prea simplificat se numeşte emoţia estetică, ne dovedeşte că realitatea nu se prezintă tocmai aşa. Răsunetul afectiv al operei de artă se însoţeşte, de fapt, cu o complicată reţea de fapte intelectuale. Cine citeşte o poezie, întovărăşeşte percepţia fiecărui cuvînt cu un act de estimaţie, adeseori subconştient, pentru a-l declara propriu sau impropriu, sugestiv sau fără ecou. Felul în care se dezvoltă poezia îl face apoi pe cititor să aprecieze dacă reprezintă o creştere organică sau o îmbinare arbitrară de elemente disparate. Originalitatea poeziei este apoi resimţită prin comparaţie cu unele amintiri literare, cu producţii ale trecutului sau ale mişcării literare contemporane. O receptare dezvoltată a artei presupune o conştiinţă educată şi informată. Satisfacţia trezită de o operă de artă creşte în măsura lucidităţii cu care o stăpînim intelectualmente, înţelegînd-o în valorile şi mecanismul ei.

Analiza noastră a pus în lumină pînă acum două rezultate : frumosul, şi mai cu seamă frumosul artistic nu produce o singură emoţie estetică, ci o serie de emoţii estetice coextensive cu durata perceperii lui. Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împleteşte şi se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale. Iată însă că emoţia estetică nici nu se produce singură, ci totdeauna în conexiune cu alte emoţii ordinare, cu afecte care pot fi trezite nu numai de artă, dar şi de împrejurări practice ale vieţii. Dar o astfel de constatare este menită a se izbi şi ea de anumite prenoţiuni moştenite de psihologismul contemporan de la idealismul mistic şi romantic care l-a precedat. Arta era prezentată de acest curent ca un mijloc de depăşire a vieţii. Funcţiunile sufleteşti pe care ea le pune în mişcare erau arătate ca deosebite de acele pe care le solicită viaţa practică. Cum este însă posibilă această stare, cum este cu putinţă (pentru a vorbi cu Schopenhauer) ca inteligenţa, care stătea pînă la un moment dat în slujba vieţii şi cunoştea fenomene şi relaţii, să se elibereze dintr-o dată din această condiţie şi să intuiască idei platonice, este, fără îndoială, un miracol inexplicabil, ca toate stările mistice. Eliminarea acestor prejudecăţi lasă loc dimpotrivă constatării că emoţia estetică se prezintă în strînse relaţii cu alte emoţii comune şi că arta se prinde prin numeroase fire de ţesătura vieţii obişnuite. O cercetare completă a receptării artei trebuie deci să distingă feluritele elemente simultane sau succesive care o compun. Este ceea ce ne pregătim să întreprindem, nu însă mai înainte de a preciza în ce constă atitudinea estetică, adică starea sufletească favorabilă receptării artei.

2. ATITUDINEA ESTETICA ÎN RECEPTAREA ARTEI

Vorbind despre valoarea estetică, am arătat încă din primele capitole că „un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndim în sfera valorii respective". Aceeaşi aparenţă, de pildă un lan de grîu, poate fi răsfrîntă ca un bun capabil de a fi exploatat, ca un element al florei regiunii sau ca un spectacol frumos, după cum îl subordonăm valorii economice, teoretice sau estetice. Există desigur unele obiecte anume întocmite pentru a solicita răsfrîngerea lor în raport cu valoarea estetică. Aceste obiecte sînt operele de artă. Faptul că însăşi o operă de artă poate fi resimţită ca un bun economic de vînzătorul ei sau ca unul teoretic de istoricul care nu vede în ea decît un document al civilizaţiei timpului, ne permite a spune că operele artei nu devin realităţi estetice decît prin valorificarea lor dintr-un unghi anumit. Această valorificare nu este însă o acţiune automată a spiritului. In acţiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărîrea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică. După cum a arătat-o cu multă limpezime J. Volkelt, stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înşiruie către un scop şi necesită, prin această însuşire a lor, intervenţia diriguitoare a voinţei. Se poate spune, în adevăr, împreună cu Volkelt că „am voinţa de a mă comporta estetic şi că această voinţă este vie în mine atîta timp cît durează atitudinea estetică. Dacă între timp apare distracţia, oboseala sau dezgustul, voinţa de a mă abandona receptării estetice dispare sau, dacă rămîne prezentă, se dovedeşte neputincioasă faţă de influenţele contrarii."[1] In ce constă atitudinea estetică ? întocmai ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică unele inhibiţii şi unele impulsuri, pe care urmează să le examinăm pe rînd.

Prima inhibiţie implicată de atitudinea estetică priveşte interesul practic faţă de realitate. Nu este cu putinţă de a mă apropia estetic de un obiect dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi. Dorinţa de posesiune, teama sau speranţa, aprobarea sau dezaprobarea morală şi socială pe care un obiect mi le poate inspira sînt duşmanii cei mai de seamă ai atitudinii estetice. Dar cum, în realitatea lucrurilor, operele de artă conţin, în afară de elementul lor estetic, atîtea alte elemente extraestetice, eliminarea reacţiunilor legate de aceasta din urmă se izbeşte de greutăţile cele mai mari. Sînt oameni care frecventează în chip intens operele artei, critici şi istorici ai literaturii sau artei, care în lungul unei cariere dintre cele mai active n-au nimerit niciodată atitudinea propriu-zis estetică. Operele artei au putut fi pentru ei un instrument al luptei sociale, un document al decăderii sau regenerării morale, o manifestare a devoţiunii sau impietăţii, dar niciodată un simplu obiect estetic. Pentru a intra în atitudinea estetică se cere şi mai puţin şi mai mult. Mai puţin, întrucît e necesară o simplitate şi o anumită indiferenţă faţă de conţinuturile aşa-zise „serioase" ale vieţii. Mai mult, întrucît reacţiunile practice ale conştiinţei fiind cele mai fireşti, atitudinea estetică reclamă o supraveghere, o putere de a controla şi alege, funcţiunea continuă a unei cenzuri pe care spiritul nu o regăseşte totdeauna cu uşurinţă.

Altă inhibiţie implicată de atitudinea estetică este aceea în legătură cu percepţia intelectuală a obiectelor. Intuim, mai mult decît obiectele, sensurile lor intelectuale, înţelegem, mai mult decît vedem, auzim, pipăim. Peste lucrarea simţurilor, inteligenţa noastră îşi continuă

opera ei de asocieri, subordonări, interpretări. Dincolo de ceea ce simţurile ne înfăţişează, spiritul nostru adaugă intuiţiile lui intelectuale. Uneori aceste din urmă funcţiuni sînt mai puternice şi acoperă cu desăvîrşire pe cele dintîi. In loc de a cuprinde aparenţe, apercepem noţiuni, tipuri sau legi generale. Zoologul care recunoaşte într-o albină o insectă himenopteră şi sociologul care vede într-o manifestare de stradă o „stare de mulţime" se găsesc la un pol opus atitudinii estetice. Evident, există şi amatori de artă care se orientează mai cu seamă către conţinutul de idei, către sensurile intelectuale ale operelor. Sînt aceia pe care R. Miiller-Freienfels i-a denumit odată cu expresia de „căutători de idei", *„Ideensucher"*[2]. Căutători de idei în artă sînt autorii comentariilor voluminoase dincolo sau în marginea operelor ; aceia care, în loc de a contempla o aparenţă, descoperă o problemă. Fără îndoială, astfel de atitudini sînt justificate, întrucît opera de artă cuprinde şi laturi extraestetice şi printre ele una intelectuală. Numai că în clipa şi în măsura în care reacţionează intelectual, amatorul sau criticul de artă se află exclus de la atitudinea estetică. El o poate reintegra numai dacă se pricepe a topi laolaltă aparenţa şi sensul ei, în aşa fel încît spiritul să le poată cuprinde dintr-o dată, prin actul aceleiaşi intuiţii sensibile.

Prin toate aceste inhibiţii şi eliminări, atitudinea estetică se caracterizează ca o stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală şi intelectuală. Cine nu se pricepe să facă linişte în sine nu poate auzi glasurile artei. Tumultul interior le acoperă. Pacea sufletului le scoate în relief. Omul care se pregăteşte pentru întîlnirile artei trebuie să opereze în sine acel catharsis, acea purgare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei. Să adăugăm că această stare de pregătire morală, care caracterizează atitudinea estetică, trebuie să-şi întindă acţiunea ei asupra felului durabil de a fi al sufletului. „Niciodată ochiul n-ar putea privi soarele, scrie Plotin, dacă el însuşi n-ar deveni asemănător cu soarele, nici sufletul n-ar putea contempla frumuseţea fără să fie frumos. Fiinţa care vrea să contemple pe Dumnezeu şi Frumuseţea, trebuie să devină zeiască şi frumoasă."[3] Oamenii înecaţi în brutalitate, sufletele grosolane nu pot adopta niciodată atitudinea estetică ; frumuseţea naturii şi artei rămîne mută pentru ei. Şi dacă este adevărată observaţia lui Schiller din *Scrisori asupra educaţiei estetice,* că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralităţii, nu este mai puţin adevărat că armonia internă şi un anumit grad de rafinare morală sînt condiţii indispensabile pentru a stabili contactul cu frumuseţea.

In sfîrşit, atitudinea estetică însumează şi unele impulsiuni. Este în sufletul transpus în atitudinea estetică o voinţă de a se dărui aspectului sensibil, de a absorbi spectacolul ca spectacol, plăcerea de a urmări ceea ce se desenează în suprafaţa lucrurilor. Fără îndoială, receptarea completă a artei cuprinde, după cum vom vedea şi mai tîrziu, elemente critice şi analitice, acte de judecată şi estimaţie destul de dezvoltate, dar poziţia iniţială în faţa artei, atitudinea estetică este constituită, în primul rînd, dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea aparenţei. Atitudinea practică reacţionează activ faţă de datele realităţii ; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe cînd cea estetică le absoarbe pur şi simplu. Fiinţa orientată estetic nu vrea să stăpînească realitatea, nici s-o modifice sau s-o exploateze, nici s-o înţeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existenţă, în expresia ei sensibilă.[4] Şi cum atitudinea estetică poate fi îndreptată nu numai către operele artei, care o solicită îndeosebi, dar şi către oricare alte înfăţişări ale lumii şi vieţii, fiinţa care priveşte din unghiul ei nu face parte nici din tabăra luptătorilor, nici din aceea a cercetătorilor ; ea se rînduieşte printre amatori. Rămînînd la suprafaţa pitorească a lucrurilor, ei renunţă de a sonda adîncimea lor şi refuză de a întreprinde vreuna din luptele menite a le schimba chipul şi desfăşurarea. Amatorii nu rămîn cu toate acestea în afară de cîmpul activ al culturii omeneşti, căci atunci cînd luptele vieţii practice ameninţă să degenereze în brutalitate şi cînd cercetările iscusite ale minţii riscă să se piardă în subtilităţi zadarnice, atitudinea amatorului este-

tic poate fi invocată pentru a reîmprospăta virtuţile indispensabile ale rezervei şi armoniei interioare, ale iubirii simple şi naive pentru realitatea sensibilă. Astfel, într-o vreme care preţuieşte atîta fiinţa activă, omul încordat către îndoitul scop al stăpînirii şi cunoaşterii, poate nu este rău să se păstreze undeva preţuirea omului dezarmat în faţa unei realităţi căreia nu doreşte decît să i se dăruiască cu iubire.

3. PRIMA IMPRESIE ŞI DESFĂŞURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

Receptarea artistică este un proces care se desfăşoară în timp. Neajunsul de căpetenie al vechilor teorii despre contemplaţia estetică pornea de la faptul că se considera drept o reacţiune momentană şi completă în această unică clipă a ei, un proces care nu se desăvîrşeşte decît treptat şi reclamă o durată mai mult sau mai puţin lungă. După cum am arătat mai sus, observaţia valorează atît pentru operele care folosesc mijloace succesive, cît şi pentru acele care utilizează mijloace coexistenţiale. Există, cu toate acestea, o anumită impresie pe care ne-o lasă operele artei chiar în prima clipă a contactului cu ele. Ar fi însă greşit dacă am reduce întreaga sferă a trăirilor prilejuite de artă la această unică şi primă impresie. Procesul receptării operei se continuă mult după aceea şi se îmbogăţeşte treptat.

în ce constă însă prima impresie trezită de o operă de artă ? Mai întîi din sentimentul de a fi alunecat sub o influenţă exterioară, de a suferi sugestia unei anumite prezenţe situate în afară de noi. Psihologul Paul Souriau a comparat efectul acestei prime întîlniri, pe care el o denumeşte „extazul admirativ", cu hipnoza. Aceeaşi alunecare sub o înrîurire străină şi într-un caz şi în altul, aceeaşi inhibiţie a funcţiunilor critice ale spiritului, aceeaşi suspendare a sentimentului duratei, care face pe insul cufundat în contemplaţia acestei prime

clipe s-o resimtă drept eternă. în această stare, scrie Souriau, „nu mai judecăm şi criticăm şi nu mai încercăm nici o uimire. Orice activitate încetează ; nu mai facem altceva decît să privim. Nu mai reacţionăm în nici un fel la impresia pe care obiectul o face asupra simţurilor noastre, suportînd-o în chip pasiv. Nu ne întrebăm dacă obiectul este frumos şi pentru care motive. Ne mulţumim numai să ne fixăm spiritul şi ochii asupra lui, păstrînd acelaşi surîs vag pe buze, aceeaşi emoţie voioasă în inimă, aceeaşi imagine suspendată în spirit. Este o stare de pură contemplaţie. Nu este însă şi o stare hipnotică ?"[1] Desigur, pentru ca starea de sugestie, care este sensibilă din primul moment, să devină „extazul admirativ" despre care vorbeşte Souriau, un sentiment nou trebuie să intervină. Este vorba de sentimentul unei anumite valori înalte şi excepţionale. Sîntem, cu alte cuvinte, conştienţi sau semiconştienţi, încă din primul moment, de a suferi acţiunea sugestivă a unui obiect extern care posedă o valoare rară şi de un grad înalt. Acte valorificatoare se amestecă deci în această primă clipă a contemplaţiei, deşi nu acte de valorificare logică, ci numai sentimentală. O astfel de constatare limitează analogia pe care crede Souriau a o putea stabili între extazul admirativ şi hipnoză. în adevăr, hipnotizatul nu reacţionează prin admiraţie, aşadar printr-o acţiune de valorificare a individului care îl ţine sub puterea sa, pe cînd contemplatorul artei execută o astfel de valorificare şi manifestă, chiar din primul moment, o atitudine mai activă decît a personajului cu care a fost comparat.

Dar analiza primei impresii nu se completează decît dacă ţinem seama şi de un anumit răsunet în cenestezie, de conştiinţa surdă a unor modificări organice. Psihologii au descris prima impresie pe care o primim de la artă, mai cu seamă sub acest raport. „La atingerea frumoşului, scrie Leveque, totul este puternic şi dulce, energic, binefăcător şi delectabil. Sufletul primeşte din această atingere un plus de viaţă, care îl umple şi se manifestă în afară. E o plăcere arzătoare, intensă, strălucitoare, care nu numai că ne exaltă toate facultăţile

psihologice, dar care, trecînd de la suflet la corp, ne accelerează circulaţia sîngelui, face bătăile inimii mai rapide şi ne însufleţeşte chipul, aşternîndu-ne pe obraji o purpură uşoară şi curată, deopotrivă cu a sănătăţii."[2] M. Dessoir, unul din primii esteticieni cărora le revine meritul de a fi considerat receptarea artei ca un proces, este şi el de acord că prima impresie pe care o primim de la artă este saturată de senzaţii organice, o împrejurare care ar explica intensitatea şi siguranţa cu care această primă impresie se produce.[3] Mai tîrziu, cînd intervin asociaţii personale din sfera feluritelor interese extraestetice cu care întîmpinăm arta şi cînd se adaugă acte conştiente de valorificare logică, tăria şi siguranţa primei impresii se atenuează. Contemplatorul admite discuţia, pentru că în sufletul său se strecoară îndoiala. Prima impresie este însă categorică şi dogmatică, pentru că ea reprezintă reacţia instinctivă şi organică o omului în faţa artei.

Dacă acum ne întoarcem privirile de la ceea ce se întîmpla în subiectivitatea contemplatorului, pentru a ne întreba ce elemente din structura obiectivă a operei sînt asimilate în scăpărarea de fulger a acestui prim moment, constatăm că răspunsurile psihologilor sînt destul de unitare. Contemplatorul întrevede în această clipă mai cu seamă laturile sensibile ale operei, calităţile ei de formă şi culoare, ceea ce Fechner numea, cu o singură expresie, „factorul direct". Reprezentarea subiectului, dacă ne restrîngem la chipul de a recepta un tablou, reproducerea sentimentelor întipărite pe fizionomia personajelor pictate, valorificările critice etc, sînt stări şi acte care intervin mai tîrziu. Prima clipă impune conştiinţei mai cu seamă elementele sensibile ale operei. O elevă a lui O. Kiilpe[4], care întreprinsese el însuşi cercetări în această direcţie, studiind în mod experimental desfăşurarea receptării artistice, a putut stabili cu oarecare exactitate primatul sensibilului printre feluritele laturi ale operei care se impun mai întîi conştiinţei. Prezentînd unui număr de nouă persoane o serie de reproduceri artistice şi cerîndu-le declaraţii introspective, după ce le expuse două, cinci, şapte sau

zece secunde, a putut constata că factorul direct lucrase, după primele două secunde, în 75,2% din cazuri, un procent pe care nu-l mai atinge nici unul din celelalte aspecte ale operei, cum ar fi conţinutul, valorificările etc. şi trăirile corelative, afară de asociaţii (75,6). Un rezultat care coincide în parte cu constatarea principială a lui Dessoir: „Contemplatorul neprevenit vede şi se bucură mai întîi de însuşirile spaţiale şi coloristice". Dealtfel Dessoir a întreprins şi el interesante cercetări experimentale şi nu cu subiecte banale, ci cu unii din cei mai renumiţi specialişti în ale esteticii şi istoriei artei, pentru a ajunge la aceleaşi rezultate. Chiar pentru aceştia, opera de artă trăieşte mai întîi prin însuşirile ei sensibile. Şi este interesant de urmărit cum, chiar în cazul unor personalităţi experte în ale artei, cuprinsul intelectual al operei se clarifică treptat, uneori abia după a doua sau chiar a treia contemplaţie.[5] Dacă acum încercăm să închidem într-o singură formulă toate elementele pe care analiza le-a pus în evidenţă, putem spune că *prima impresie în faţa artei este făcută din sentimentul unei influenţe care se exercită asupra noastră, emanînd de la un obiect resimţit ca preţios şi care, prin însuşirile lui sensibile, reuşeşte să trezească în noi o reacţie cenestezică intensă şi precisă.* Ne-am servit în analiza întreprinsă de cazul pe care ni-l oferă operele picturii. Prima impresie în faţa unei bucăţi muzicale sau a unui poem nu este însă cu mult deosebită. Fără îndoială, prima impresie despre care poate fi vorba aci este impresia de totalitate care se însumează după ce întreaga compoziţie muzicală sau întregul poem au fost citite sau ascultate. In cursul acestor operaţii, multe acte intelectuale şi afective au putut să intervie în contemplaţie, dar îndată ce impresia finală de ansamblu este stabilită, tonul ei este dat mai cu seamă de calitatea sensibilă a întregului şi de reacţia noastră organică în faţa lui. Cu acest înţeles se vorbeşte de opere poetice şi muzicale *calde, reci, zguduitoare, respingătoare, greoaie, fluide* sau *aeriene* etc, de fapt tot atîtea însuşiri pe care le înregistrează senzoriul organic.

Îndată ce prima impresie s-a consumat, procesul receptării continuă să se desfăşoare, asumîndu-şi noi elemente. Este o problemă interesantă aceea de a şti în ce ordine apar aceste elemente felurite. M. Dessoir crede a putea afirma că, după prima impresie, urmează înregistrarea conţinutului şi apoi asociaţiile. Dar constatările sale în această privinţă rămîn destul de sumare. Un grad superior de preciziune ating rezultatele anchetei întreprinse de Emma von Ritodk. Deosebind feluritele elemente ale afectului estetic şi calculînd procentul cu care fiecare din acestea s-a produs după două, cinci, şapte sau zece secunde, cercetătoarea a putut stabili următorul interesant tablou relativ la dezvoltarea în timp a contemplaţiei :

	Factor direct Compoziţie	Simpatie obiectivă	Simpatie subiectivă	Conţinut	Asociaţie	Sentimente în legătură cu starea eului	Valorificare l sentimentală	Valorificare critică	Cazuri nedezvoltate	Valorificare nedeterminată
2"	75,2	42,0	4,6	43,7	75,6	22,4	64,8	35,2	15,9	22,7
5"	82,9	47,9	9,6	45,8	87,5	21,3	52,4	47,6	6,3	17,5
7'	83,1	45,5	14,1	45,9	89,8	22,3	48,8	51,2	4,2	16,1
10"	82,8	51,9	16,7	43,5	83,7	32,6	48,4	51,6	5,0	17,2

Examinînd acest tablou cu atenţie, observăm că ceea ce se impune din primul moment sînt factorul direct şi asociaţiile (pe care Dessoir le trecea în al treilea rînd). Cel mai mare număr de declaraţii au consemnat prezenţa acestor elemente în primele două secunde ale contemplaţiei (75,2 şi 75,6). Ambele aceste elemente se găsesc în creştere pînă într-a şaptea secundă (83,1 şi 89,8). în schimb, valorificarea sentimentală scade în acelaşi interval de la 64,8 pînă la 48,8, în timp ce valorificarea critică creşte de la 35,2 la 51,2. Creşte, de asemenea, clarificarea conţinutului (de la 43,7 la 45,9) şi sentimentele simpatetice (obiective, de la 42,0 la 45,5 şi subiective, de la 4,6 la 14,1). După a şaptea secundă a contemplaţiei, reacţiile în legătură cu factorul direct,

cu conţinutul, cele asociative şi valorificarea sentimentală descresc (83,1—82,8 ; 45,9—43,5 ; 89,9—83,7 ; 48,8—48,4). Cresc în schimb sentimentele simpatetice (45,5—51,9 ; 14,1—16,7) şi, cum am mai spus, valorificarea critică (51,2—51,6). Cresc de asemeni sentimentele în legătură cu starea generală a eului, cum ar fi tristeţea, duioşia, neliniştea etc, care ne pot cuprinde în timpul contemplaţiei. Mişcarea acestora din urmă este descendentă în primele şapte secunde (de la 22,4 la 22,3), pentru a spori în mod considerabil în cele trei care le urmează (de la 22.3 la 32,6). Tabloul care se poate întregi din toate aceste date nu conţine trăsături prea energice. Sigur este că, pe măsură ce procesul receptării artistice se dezvoltă, atitudinea critică a spiritului creşte în importanţă, totuşi nu în paguba reacţiilor sentimentale, de vreme ce sentimentele simpatetice şi cele în legătură cu starea eului ni s-au arătat în creştere pînă într-a zecea secundă a contemplaţiei.

Dealtfel, statistici ca cele de mai sus permit concluzii numai în legătură cu un caz mediu şi ideal, ne care realitatea concretă şi individuală a contemplaţiei îl poate infirma în numeroase ocazii. Aşa, de pildă, dacă obiectul contemplaţiei actuale este cunoscut dintr-una sau mai multe contemplaţii anterioare, atunci atitudinea critică poate fi mai vie din primul moment. Nu numai vizitarea repetată a unui muzeu, dar şi lectura pentru a doua sau a treia oară a unui roman sau a unui poem liric pot trezi observaţii de natură critică şi acte valorificatoare care lipseau contemplaţiei iniţiale. In al doilea rînd, diferenţa individuală a contemplatorului imprimă totdeauna o desfăşurare specială a procesului receptiv. Altfel va decurge contemplarea pentru omul naiv din popor şi altfel pentru cunoscător şi artist. In anchetele întreprinse de Dessoir cu personalităţi eminente din domeniul esteticii, observaţii consemnate- după două secunde de contemplaţie conţineau detalii tehnice şi istorice care, în alte împrejurări, n-ar fi putut apărea sau, cel puţin, n-ar fi ocupat acelaşi loc în ansamblu. Apoi, bogăţia şi promptitudinea asociaţiilor este totdeauna mai mică sau mai mare, după gradul de afinitate dintre operă şi vîrsta, condiţia sau formaţia specială a contemplatorului. Din proprie experienţă pot spune că într-un mod cu totul deosebit am receptat romanul lui Al. Vlahuţă, *Dan,* în vremea adolescenţei mele şi mai tîrziu, cînd s-a întîmplat să-l recitesc. In ultima împrejurare, n-am mai putut obţine imensul răsunet asociativ, care alcătuise farmecul primei lecturi ; în schimb, toată vremea mă menţineam într-o vigilenţă critică, de care altădată eram cu totul străin. Desfăşurarea receptării se producea astfel în condiţii schimbate. In fine, această desfăşurare n-are un sens ireversibil. Deşi, în mod natural, spiritul trebuie să treacă de la contemplarea operei, în laturile ei pur sensibile, la înţelegerea conţinutului ei intelectual, apoi la acte de valorificare etc, nu este exclus ca din cînd în cînd drumul acesta să fie parcurs şi în sens invers. Sînt momente de oprire şi revenire în cursul oricărei contemplaţii. Receptarea operei nu este doar o acţiune sistematică, executată după o ordine prescrisă şi imutabilă. O astfel de lipsă de fantezie în modul de a ne-o apropia ar compromite o bună parte din farmecul artei. Frecventarea unei opere seamănă mai mult cu rătăcirea nestînjenită a insului sedus de varietatea peisajului pe care îl străbate. Iată atîtea motive pentru care nu vom descrie elementele componente ale receptării artistice, în sensul dezvoltării lor, ci în structura pe care ele o întregesc.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) ELEMENTE EXTRAESTETICE

Analizînd structura generală a artei, am arătat, încă din prima parte, că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetică este în artă numai acţiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unităţi autotelice şi expresive pentru sufletul artistului. Materialul pe care îl prelucrează artistul nu este el însuşi estetic. Artistul îşi construieşte opera sa dintr-o materie împrumutată vieţii comune şi, printre altele, din sentimente, idei şi tendinţe răsărite în împrejurările practice ale existenţei omeneşti. Dacă este însă aşa, se înţelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta, esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul. Există în decursul receptării operei artistice senzaţii, sentimente, idei sau acte ale spiritului dependente de calitatea estetică a operei. Dar sînt tot atîtea elemente ale vieţii sufleteşti care, deşi opera le pune în mişcare, nu pot fi considerate ca estetice, de vreme ce ele pot fi trăite şi în împrejurări practice ale vieţii.

Astfel, după cum s-a arătat adeseori în psihologia mai nouă, putem distinge în afectul total inspirat de artă un prim strat de emoţii elementare, rezultate din răsunetul în conştiinţă al unor modificări organice. O tragedie ne zguduie. O povestire sumbră ne înfioară. O tiradă patetică ne înalţă. Un *allegro* muzical ne înviorează. Aceste feluri de a vorbi analizează bine primul strat de emoţii elementare, răsărit din influenţa artei asupra sistemului vegetativ. Dar aceste emoţii n-au nimic specific estetic în ele, pentru că zguduiţi, înfioraţi sau înviorați putem fi nu numai de o operă de artă, dar şi în alte circumstanţe. Guyau avea dreptate să observe că o operă de artă lucrează într-un fel difuz şi întăritor, la fel cu acţiunea unui pahar de lapte absorbit în aerul tare al unei culmi muntoase, la sfîrşitul unei ascensiuni obositoare. Guyau se înşela însă cînd considera în această fericită modificare a cenesteziei unul din efectele specifice ale artei, căci în realitate arta se întîlneşte în această înrîurire cu alte multe situaţii. Nu numai arta şi nu numai paharul cu lapte al lui Guyau, dar şi o zi de repaos în aer curat, o veste bună primită după săptămîni de aşteptare penibilă, o satisfacţie de amor propriu etc. pot modifica în chip fericit cenestezia noastră. Cum însă tuturor acestor situaţii nu le putem recunoaşte nimic estetic, nici sentimentelor produse de ele sau înrudite cu acestea nu le putem acorda calitatea estetică. în loc deci de a face, împreună cu esteticianul francez, din emoţia estetică o varietate mai adîncă a agreabilului, este mai nimerit a spune că agreabilul, dar şi alte emoţii dezvoltate din modificări cenestezice, sînt simple elemente extraestetice ale unui afect total.

Multă vreme s-a susţinut că arta nu lucrează decît asupra simţurilor superioare, asupra văzului şi auzului şi asupra imaginaţiei reproductive în legătură cu datele acestora. Arta trecea, în primul rînd, drept o activitate a ochiului şi urechii. S-a făcut deci un pas însemnat, în psihologia receptării artistice, în clipa în care s-a pus în lumină rolul senzaţiilor inferioare şi, printre ele, al senzaţiilor organice, în cuprinsul receptării, deşi acest rol trebuie înţeles ca extraestetic şi nu ca estetic. Unul din cercetătorii care şi-au cîştigat mai multe merite în această nouă orientare a psihologiei artei a fost, fără îndoială, Robert Vischer. Cercetătorul german, fiul marelui estetician Th. Fr. Vischer, a observat că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm în legătură cu unele forme provin din faptul că ele sînt de acord sau contrazic structura şi modul de a funcţiona al unui anumit organ de-al nostru sau al organismului nostru în general.[1] Putem spune, de pildă, că iubim simetria pentru

că noi înşine sîntem organizaţi simetric. Cum este însă posibilă această comparaţie ? Prin aceea, răspunde Robert Vischer, că orice senzaţie, absorbită prin ochi, este de îndată difuzată în adîncimile organizaţiei noastre şi resimţită ca senzaţie vitală. Feluritele domenii ale sensibilităţii nu stau izolate unele faţă de altele. O stradă însorită, privită prin ochelari albaştri, cheamă nu ştiu ce senzaţie de răcoare. Iar faptul că vorbim uneori de „culori strigătoare" ilustrează atracţia care există între culori şi sunete. Dacă există însă afinităţi între senzaţiile optice şi cele acustice sau de temperatură, sînt de notat astfel de afinităţi şi între senzaţiile optice şi cele vitale. Conţinutul acestora din urmă este proiectat în obiectele frumoase pe calea acelei simpatii estetice *(Einfiihlung)*- pe care Robert Vischer a fost printre cei dintîi s-o descrie. Rolul senzaţiilor organice în starea estetică a fost, după Robert Vischer şi uneori independent de el, adesea pus în lumină. Mai cu seamă în legătură cu muzica, funcţiunea lor a fost subliniată cu toată energia. Astfel, Lionel Dauriac, care a consacrat o limpede cercetare psihologiei muzicale, afirmă odată că „armonia internă", în care se recunoaşte unul din principalele efecte ale muzicii, este în primul rînd o stare a corpului. „Cuvîntul acesta, scrie Dauriac, nu este tocmai ceea ce cred poeţii. Armonia despre care poeţii cred că există în suflet este, de fapt, o armonie corporală. Ea este făcută din elemente organice vibrînd în chip simultan şi a căror prezenţă şi bună stare ne devin sensibile."[2] După cum „euforia" muribunzilor, adaugă Dauriac, a fost interpretată uneori într-un sens spiritualist, tot astfel şi starea de armonie pe care o provoacă muzica. Psihologul are însă dreptul să corecteze această iluzie, evidenţiind răsunetele organice pe care le culegem în sentimentele de armonie, de bună stare, de înălţare şi uşurinţă pe care le trăim în contact cu muzica. Poate însă că importanţa senzaţiilor organice pentru starea estetică în genere n-a fost niciodată mai bine pusă în lumină ca de Karl Groos. Pentru Groos, senzaţiile pe care le trăim în senzoriul organic sînt absolut constitutive pentru starea estetică. Nu numai sentimentele pe

care le încercăm la ascultarea muzicii, dar şi acelea care se dezvoltă în faţa operelor plastice sau cu prilejul lecturii unei poezii se alimentează din acest izvor. „Dacă, de pildă, poetul, scrie Groos, nu se pricepe să producă, prin sunetul şi înţelesul cuvintelor sale, anumite procese fiziologice în organismul ascultătorilor săi, care să pătrundă ca sentimente corporale în conştiinţa lor, sau dacă ascultătorul însuşi se refuză în această privinţă (fie din pricina insensibilităţii, fie din aceea a unei oboseli care poate să cuprindă chiar pe insul predispus estetic), atunci poezia poate fi înţeleasă sau judecată, dar emoţia nu are loc."[3] Cîtă importanţă au senzaţiile organice, ne spune Groos, mai cu seamă cele viscerale, pentru constituirea emoţiilor în genere (şi prin urmare şi a emoţiei estetice în special) ne-o dovedeşte cazul expus de R. d'Allones *(Revue philosophique,* voi. 60, 1905), relativ la femeia Alexandrina X., care, în urma unei maladii, pierzînd sensibilitatea organelor digestive, a pierdut în acelaşi timp un numai orice senzaţie de foame sau sete, dar şi facultatea de a încerca orice emoţii mai înalte.

Punerea în valoare a factorului cenestezic în receptarea operei de artă a însemnat, fără doar şi poate, un progres al cercetării. Cine nu ţine seama de el nu poate nicidecum să-şi explice ceea ce se înţelege prin acţiunea răscolitoare sau înviorătoare a artei. Astfel de expresii desemnează evenimente care se petrec în corpul nostru şi pe care conştiinţa le resimte ca senzaţii cenestezice. Eroarea apare însă în momentul în care aceste elemente, cu rol hotărît în receptarea artistică, sînt interpretate ca nişte elemente estetice. Căci această din urmă calificare trebuie s-o păstrăm numai în legătură cu evenimentele subiective care se dezvoltă în contact exclusiv cu opera de artă, pe cînd senzaţiile cenestezice, după cum am arătat, pot apărea şi în alte împrejurări. Factorul cenestezic în ansamblul receptării artistice alcătuieşte deci o parte din latura lui extraestetică. Aspectul propriu-zis estetic trebuie căutat în altă parte. El se dezvoltă numai în raport cu particularităţile structurale, obiective, ale operei de artă. De aceea J. Volkelt are

dreptate să observe că senzaţiile cenestezice „aparţin mai degrabă răsunetului sentimental subiectiv al esteticului"[4]. Tot atît de potrivită este remarca lui Th. Lipps că în starea estetică mă găsesc cufundat „în contemplarea *obiectului* frumos şi tocmai de aceea *nu* în contemplarea evenimentelor din corpul meu"[5]. Iată tot atîtea amendări preţioase, mai ales dacă ţinem seama de tabăra din care ne vin.

Acelaşi lucru se poate afirma despre rolul asociaţiilor în receptarea artistică. Nu încape îndoială că orice atingere cu opera de artă produce un curent asociativ de senzaţii, idei şi sentimente. Fechner a evidenţiat cu succes împrejurarea, stabilind „principiul asociaţiei", valabil dealtfel nu numai pentru artă, dar şi pentru oricare alte obiecte pe care le resimţim frumoase. De ce ne place o portocală, se întreabă Fechner, mai mult decît o bilă de lemn avînd aceeaşi formă şi culoare ca şi ea ? „Acel ce priveşte o portocală vede numai o pată rotundă şi galbenă ? Cu ochiul simţurilor poate că da ; dar cu cel spiritual percepe un obiect cu miros plăcut, cu gust înviorător, crescut într-un pom frumos, într-o ţară frumoasă, sub un cer cald ; el vede, ca să zicem aşa, toată Italia reprezentată în ea, ţara către care ne-a împins totdeauna o nostalgie romantică. Din amintirea tuturor acestor fapte se compune culoarea spirituală a obiectului. Pe cînd acela care consideră o bilă galbenă de lemn nu poate vedea în dosul petei galbene decît lemn gol, lucrat de strungar, şi lăcuit de vopsitor."[6] Impresiile asociative pe care le stîrneşte orice aspect al frumuseţii şi, în primul rînd, opera de artă, pot lua două drumuri. Ele pot lua drumul unei perindări succesive prin cercul conştiinţei al acelei libere reverii care compune o bună parte din ceea ce se numeşte „contemplaţia" artistică. Cercetătorii au arătat mai demult că astfel de asociaţii stau în afară de impresia estetică propriu-zisă. Ele alcătuiesc, faţă de aceasta, ceva mai degrabă superficial şi periferic. Unitatea impresiei estetice poate fi apoi compromisă de valul prea bogat al acestor libere asociaţii în marginea ei. Astfel de obiecţii ridica J. Volkelt împotriva principiului asociaţiei, încă din anul în care apărea cartea lui Fechner. După cum s-a văzut însă mai tîrziu, Volkelt greşea cînd valorifica asemenea obiecţii tocmai împotriva lui Fechner, care preconizează un alt drum al asociaţiei.[7] Acest al doilea drum al asociaţiilor constă în cristalizarea lor în jurul impresiei directe, încît, după cum spune Fechner, cele dintîi „se asociază atît de imediat cu intuiţia, se contopesc cu ea atît de complet, încît par a constitui o parte esenţială a intuiţiei". Astfel de asociaţii nu mai sînt nici superficiale, nici periferice faţă de impresia estetică propriu-zisă şi nici sustrase unităţii ei. Ele sînt, mai degrabă, considerate drept „culoare spirituală" a obiectelor, parte integrantă a impresiei nemijlocite pe care ele ne-o produc şi dependentă direct de particularităţile de structură ale acestor obiecte. In această calitate s-ar cuveni deci să recunoaştem elementului asociativ rolul unui factor estetic în ansamblul receptării artistice. Fără îndoială că asociaţiile din acest al doilea tip nu sînt absolut arbitrare şi că ceea ce s-a numit „culoarea spirituală" nu este făcută din elemente asociative cu totul întîmplătoare. Obiectul estetic conţine în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociaţiile care îi convin şi care îl pot interpreta. Cine contemplă, de pildă, pînza lui Tizian, *Amor sacru şi profan,* este oarecum constrîns să asocieze reprezentări din domeniile civilizaţiei antice şi creştine şi ale comparaţiei lor. Şi cu toate acestea trebuie să recunoaştem că aceste asociaţii obligatorii nu sînt determinate de obiectul respectiv întru cît el aparţine sferei estetice. Pînza lui Tizian cheamă reprezentări din cîmpul celor două culturi nu prin faptul acţiunii de plăsmuire estetică pe care ea o reprezintă, ci prin gîndul eteronomic introdus în materia asupra căreia s-a aplicat amintita acţiune plăsmuitoare. Dacă putem spune astfel, pînza lui Tizian determină reprezentările asociative despre care s-a vorbit, nu întru cît este o operă de artă, ci întru cît este o operă de cugetare. întocmai ca senzaţiile cenestezice, tot astfel şi asociaţiile, deşi rolul lor în procesul receptării artistice este incontestabil, nu aparţin laturii lui estetice. Asociaţiile aparţin laturii

extraestetice a acestui proces. Ele alcătuiesc în răsunetul subiectiv factorul corelativ cu elementul eteronomic al operei de artă. Prin mijlocirea lor, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filozofice sau religioase ale fiinţei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest ecou artei, nu o poate absorbi în toată multiplicitatea intenţiilor ei. Dar cine s-ar mulţumi numai cu acest ecou n-ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei.

In sfîrşit, latura extraestetică a receptării artistice se completează printr-o mulţime de sentimente, despre a căror natură rămîne să ne dăm seama. Distincţia pe care trebuie s-o facem în această privinţă este cu atît mai importantă, cu cît, pentru majoritatea opiniilor, răsunetul subiectiv al artei este dominat de nota sentimentală. Pentru insul cu o educaţie incompletă, a recepta subiectiv o operă de artă înseamnă în primul rînd a trăi sentimental mai intens. Iar sentimentele la care individul amintit se gîndeşte sînt deopotrivă cu acele trăite în împrejurările practice ale vieţii, în victoriile sau înfrîngerile ei, în clipele de speranţă, de teamă sau de deznădejde. Fără îndoială că astfel de sentimente îşi au rolul lor în procesul de asimilare a artei. Iar aceste sentimente sînt, după excelenta clasificare a lui Volkelt, de trei feluri : sentimente pe care le atribuim aspectelor înfăţişate de artă, sentimente cu care reacţionăm faţă de acestea şi sentimente care colorează starea generală a eului nostru, ca o urmare a participării noastre la aspectul evocat din viaţă sau natură.[8] Aşa, de pildă, cine asistă la reprezentaţia *Regelui Lear* de Shakespeare, trăieşte în acelaşi timp deznădejdea bătrînului rege şi ambiţia fiicelor lui, Goneril şi Regan, apoi compătimire adîncă pentru Lear şi indignare faţă de fiicele ingrate, în fine, un sentiment general de răscolire şi înălţare, ca un răsunet învăluitor al destinului măreţ în tragismul lui, care ni s-a desfăşurat în faţa ochilor. Să numim aceste trei feluri de sentimente : *obiective, reactive* şi *dispoziţionale.* Fireşte, după natura operei de artă, ele pot fi inegal distribuite de-a lungul procesului de receptare şi, în anumite împrejurări, unele din ele pot fi limitate în mare măsură. Astfel, în faţa *Călătoriei spre Cythera* a lui Watteau, contemplatorul poate trăi sentimentul obiectiv al graţiei şi veseliei întipărite pe figura şi in atitudinile personajelor reprezentate, apoi sentimentele reactive de simpatie, 'poate colorată sexual, pe care aceste personaje ni le inspiră şi, în fine, sentimentul dispoziţional de uşurinţă şi prospeţime care răsună cîtva timp în noi şi după ce am încetat a privi tabloul. Partizanii teoriei simpatiei estetice *(Einfilhlung)* pretind că trăim sentimente obiective, atribuindu-le chiar aspectelor care, după firea lor, nu pot ele însele să le încerce, de pildă sentimentele de forţă şi cutezanţă pe care le proiectăm în muntele înălţat către înălţimile ameţitoare ale văzduhului. Şi ceea ce se petrece în noi în faţa naturii revine şi cu ocazia redării ei artistice. Fără a analiza mai de aproape aci teoria simpatiei estetice; putem totuşi observa că există unele varietăţi ale artei în procesul receptării cărora, deşi sentimentele obiective pot ocupa un anumit loc, ele sînt totuşi copleşite de sentimente aparţinînd unui alt tip, de pildă tipului dispoziţional. Astfel, privitorul care se opreşte în faţa Catedralei Sf. Petru din Roma poate încerca sentimentul obiectiv al forţei care pare a însufleţi întreaga clădire, deşi din experienţă proprie pot spune că sentimentul dispoziţional al festivului şi grandiosului mi s-a părut, în această împrejurare, mult mai puternic. Ne întrebăm însă ce sentiment obiectiv proiectăm într-o compoziţie muzicală de tip abstract, cum ar fi o fugă de Bach, sau într-un ornament geometric ? Nici unul sau aproape nici unul. Sentimentele dispoziţionale sînt însă prezente şi în aceste ocazii. Sînt apoi, în arta modernă, curente care tind a menţine în procesul receptării artistice numai aceste din urmă sentimente. Cubismul, de pildă, este animat de intenţia de a elimina orice sentimente obiective şi reactive şi de a reţine numai pe cele dispoziţionale. Oricum ar fi, sentimentele pe care le-am analizat aci aparţin aspectului extraestetic al procesului de receptare, de vreme ce ele pot fi trăite de subiect nu numai în legătură cu arta. Sentimente obiective şi reactive încercăm în toate ocaziile vieţii sociale. în nenumărate împrejurări citim în figura, atitudinile şi acţiunile semenilor noştri sentimentele care îi inspiră şi le răspundem cu sentimentele noastre de reacţie. Cît despre sentimentele

dispoziționale, ele alcătuiesc conținutul farmecului pe care îl degustăm în mijlocul naturii. Dacă deci opera de artă ne inspiră toate aceste sentimente, ea nu o face prin ceea ce este estetic în ele, ci prin ceea ce ele cuprind ca elemente extraestetice şi preestetice. Înainte de a o supune prelucrării estetice, materia operelor posedă virtutea de a inspira toate sentimentele despre care s-a vorbit. Nu numai peisajele lui Rubens, dar şi natura flamandă este capabilă de a ne pune în vibrație sentimentală. Peste aceasta din urmă, peisajele lui Rubens, considerate ca operă de artă, trezesc însă un strat nou de sentimente, acestea din urmă, şi numai acestea, de calitate estetică. Paginile următoare ne vor arăta care sînt afectele propriu-zise care intră în țesătura receptării estetice.

Să adăugăm că distincția dintre elementele extraestetice şi cele estetice nu implică nici o subevaluație față de cele dintîi, atîta timp cît ambele categorii sînt reprezentate. Evident, dacă contemplatorul nu răspunde artei decît cu laturile extraestetice ale procesului receptor, spunem că atitudinea sa este inadecvată şi ca atare inferioară. Tot atît de inadecvată, considerînd natura complexă, în acelaşi timp eteronomă şi autonom estetică, a operei de artă, ar fi şi atitudinea contemplatorului care ar inhiba reacțiile sale extraestetice. Pentru un astfel de contemplator, cum din cînd în cînd se iveşte, se pierde desigur ceva din adîncimea şi bogăția ecoului cu care se cuvine a răspunde artei.

b) ELEMENTE ESTETICE

Dacă elementele receptării artistice analizate pînă acum au comună însuşirea de a putea fi produse şi de alte obiecte decît arta şi în alte situații decît aceea a contemplației, îndreptățind ca atare calificarea lor ca extraestetice, elementele propriu-zis estetice, de care urmează să ne ocupăm acum, sînt determinate de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică de însuşirea lor de a fi plăsmuiri expresive şi originale. Elementele extraestetice mai au însă o trăsătură care le leagă laolaltă. Toate sînt, deopotrivă, evenimente nu numai în legătură cu eul, ceea ce se poate afirma despre orice stare de conştiință, dar şi evenimente care, prin tot conținutul lor, se limitează în interiorul eului. Atenția individului care, în fața artei, încearcă numai senzații organice, asociații şi sentimente (mai cu seamă sentimente reactive şi dispoziționale), este concentrată asupra propriului eu, nu asupra obiectului exterior. Efectul răscolitor sau înviorător al artei, asociațiile pe care le țesem în jurul ei, sentimentele pe care le trăim în legătură cu ea ne fixează înlăuntrul subiectivității noastre, închizîndu-ne, în aceeaşi măsură, drumul către aspectul exterior. Am recunoscut însă printre particularitățile atitudinii estetice tocmai tendința de a te dărui lumii obiective, înfățişării externe. Din această pricină, individul care receptează arta numai prin elementele extraestetice ale procesului receptor se găseşte într-o atitudine inadecvată. Un estetician ca M. Geiger socoteşte chiar că în fața artei singura atitudine potrivită este aceea a concentrării externe, concentrarea internă rămînînd atitudinea unui diletantism sentimental, care n-are nimic comun cu arta. „Nu este nici o îndoială, scrie Geiger, că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile şi particularitățile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ei funcțiune fiind de a provoca plăcerea şi de a produce sentimente de tot felul, precum entuziasm, înălțare, beție, duioşie etc."[1] Părerea lui Geiger, interesantă şi valabilă întrucît reuşeşte să caracterizeze şi să condamne diletantismul, nu rămîne însă mai puțin parțială. Căci, după cum se poate deduce din cele înfățişate mai sus, o receptare completă a artei, cuprinzînd şi elemente extraestetice şi estetice, interesează deopotrivă atît concentrarea internă cît şi cea externă. Dar chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puțin amestecată cu elemente extraestetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă nici un rol ? Fără îndoială că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar odată cu aceasta apar şi unele sentimente,

pe care nu le putem resimţi decît ca pe nişte evenimente ale subiectivităţii. Pentru a ilustra toate acestea, să luăm un exemplu. în timpul lecturii unui roman, atitudinea estetică selectează, între altele, felul în care diversele episoade se îhlănţuiesc către un final care nu poate fi lămurit întrevăzut. Structura progresivă a romanului determină atitudinea estetică să reţină acest aspect. Dar pe măsură ce urmărim această particularitate obiectivă a operei, înregistrăm, sub forma unui eveniment pur interior, sentimentul interesului. Trebuie oare să eliminăm interesul din sfera elementelor estetice ale receptării operei ? Desigur că nu, de vreme ce acest sentiment este strict dependent de particularităţile obiective ale operei de artă. Teoria lui Geiger ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă nici un loc sentimentului în procesul receptor. Desigur, atitudinea estetică este în primul rînd orientată către exterior, dar în această situaţie ea este însoţită de unele răsunete sentimentale, pe care analiza nu poate să şi le ascundă.

Vom spune deci că sentimentele implicate de procesul de receptare estetic a operei fac parte din clasa afectelor *extragenetice,* pe care le vom opune afectelor *endogenetice.* Afectele endogenetice sînt acelea care îşi au pricina şi rădăcina în interiorul omului. Urîtul, melancolia, o anumită bucurie fără motiv, starea de suflet care întovărăşeşte sănătatea sau boala sînt deopotrivă afecte endogenetice. Extragenetice sînt însă toate afectele determinate de feluri de a fi ale lucrurilor străine de noi şi în care ni se relevă particularităţile lor. Sentimentele estetice fac parte din ele. Din această cauză ele nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc. Dar tot din această pricină latura estetică a procesului de receptare artistică nu se rezolvă niciodată în stări de sentiment pure, ci sînt totdeauna amestecate cu stări şi acte intelectuale, menite să ne informeze asupra particularităţilor obiective ale operei. Se înţelege că dacă este aşa, receptarea estetică va lua forme de o diferenţiere minuţioasă, deopotrivă cu aceea afectivă a operelor. Deosebirile dintre receptarea unui concert de Schumann şi a unuia de Stravinski vor fi deci cu mult mai mari decît asemănările lor. Din această cauză nu se va putea construi niciodată o teorie a receptării care să istovească tot conţinutul trăirilor pe care le încercăm în cazul unei opere individuale. Căci singurul lucru pe care îl poate face o teorie a receptării estetice este să stabilească laturile lui generale şi formale. Acestea sînt corelative cu ceea ce am recunoscut drept momentele constitutive ale artei şi, în primul rînd, cu clarificarea şi ordonarea, momentul izolării aflîndu-şi corelaţia subiectivă în ceea ce am recunoscut drept atitudinea estetică. Corelaţiile acestea sînt dealtfel atît de strînse, încît sîntem foarte conştienţi că n-am putut descrie, în partea a treia a cărţii, momentele constitutive ale artei fără a întrebuinţa termeni subiectivi, după cum nu vom putea înfăţişa acum procesul subiectiv al receptării fără să nu pornim de la suporturile lui obiective.

Am arătat, cînd am vorbit despre clarificare, că în imaginile artei, înfăţişările lucrurilor dobîndesc o expresie mai nouă şi mai intensă. Aspecte pe lîngă care treceam mai înainte cu indiferenţă, pentru că nu le întrezăream decît prin vălul concepţiilor inteligenţei, capătă în reprezentările artei un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce ştim dinainte despre ele. Arta izbuteşte să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenţionale, de idei preconcepute, restaurînd, pentru a spune astfel, viziunea, audiţia sau intuiţia internă în drepturile lor. Un contact mai apropiat de lucruri şi de mişcările intime ale sufletului omenesc este rezultatul acestui proces. Receptarea artei este, în primul rînd, răsunetul subiectiv al acestei însuşiri estetice a artei. Elementul pur al senzaţiei ocupă un loc precumpănitor în întregul ei. Psihologia neagă însă posibilitatea senzaţiilor simple într-o conştiinţă care a dobîndit o experienţă oarecare. Ştirile elementare care pătrund în conştiinţă, ni se spune, se asimilează de obicei cu reprezentări mai vechi, în aşa fel încît rareori putem distinge, în spectacolul lumii, ce aflăm mai apoi cu ce ştim de mai înainte. Poate numai copiii, în primele luni ale vieţii, adică mai înainte de a fi fixat amintiri durabile, încearcă senzaţii simple. Dar la această excepţie mai putem adăuga una. Nu numai copilul, dar şi contemplatorul

artei încearcă senzații elementare sau asociații de senzații elementare. O culoare sau un sunet nu sînt pentru el un *semn,* simbolul unei realități conceptuale, așa cum este pentru psihologia comună a omului care intuiește, în discul colorat care se ivește pe cer, luna, și, în sunetul care sfîșie tăcerea nopții, cîntecul cocoșului. în receptarea estetică,' contemplatorul izbutește să reducă în mare măsură aceste aporturi ale inteligenței, trăind culoarea și sunetul ca atare. Evident, uneori senzații elementare directe se asociază cu senzații reproduse, ca, de pildă, atunci cînd în fața unui portret spun că simt catifelarea pielii, sau în fața unei naturi moarte înregistrez frăgezimea legumelor sau umiditatea solzilor de pește. Senzațiile vizuale directe se unesc, în astfel de împrejurări, cu senzații tactile sau termice, fără ca prin aceasta planul pur senzorial să fie părăsit. în felul acesta, lumea este restituită într-un plan mai simplu și mai naiv de viață, într-un plan „paradisiac", după cum s-a afirmat uneori într-o filozofie religioasă a artei.[2] Trebuie să adăugăm că aceste acte elementare de cunoaștere se întovărășesc în receptarea artei cu un sentiment specific de *uimire.* în fața artei, trăim nu numai lumea ca senzație, dar și revelația lumii ca senzație. A descoperi sub aspectele uzate ale realului, din pricina frecvenței cu care le-am perceput, și înnegurate, din pricina vălului de noțiuni prestabilite cu care îl considerăm îndeobște, o lume tînără de înfățișări care se impun puternic simțurilor noastre, produce acel sentiment de bruscă întîlnire cu noutatea, în care recunoaștem unul din factorii cei mai importanți ai receptării estetice a artei. în aceasta stă experiența de atîtea ori făcută de oricare din noi, cînd, privind în reprezentarea lor picturală, strada pe care trecem in fiecare zi sau omul cu care ne-am întîlnit de o mie de ori, spunem totuși că ni se pare a-i fi văzut abia acum pentru prima dată. Adevărul este că, prinzîndu-i în raza atenției noastre, altădată îi *recunoșteam,* dar abia acum îi *vedem* sau *auzim* cu adevărat.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelații, sînt puse în legătură cu personalitatea umană căre se manifestă prin ele, și în felul acesta apare un nou afect estetic. Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, imprimîndu-i valori noi și dîndu-i mai multă forță expresivă. Cînd se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii *stilului* sau *originalității.* Intuiția originalității artistului atrage după ea un cortegiu întreg de afecte secundare. Originalitatea artistului îndrumează și fructifică propriul nostru chip de răsfrîngere a lumii. Puterea artei este, din acest punct de vedere, eminamente sugestivă. Sub influența artei ne simțim noi înșine mai productivi. Dincolo de sfera mărginită a operei de artă, lumea întreagă ne apare în lumina ei, îmbogățită cu valorile pe care ea le-a pus în evidență, tot astfel după cum un incendiu luminează nu numai locul în care se consumă, dar și întreaga zare care-1 înconjoară. Cine și-a vrăjit privirile în spectacolul artei, le poartă apoi asupra lumii, descoperindu-i un farmec nou. Această stare de lucruri este resimțită de noi cu fericirea unui surplus de activitate și bogăție lăuntrică. Reprezentarea centrului uman original care a exercitat această înrîurire binefăcătoare asupra noastră se întovărășește apoi cu devotament pentru el. Arta ne face să-1 iubim pe artist. Nu este totdeauna sigur dacă în receptarea estetică, admirația noastră, sentimentul aprobării entuziaste se adresează operei de artă sau creatorului ei. Aceste două intenții ale admirației alternează mai tot timpul. în tot cazul, dacă admirația pentru artist lipsește din procesul receptării, nu putem spune că el este complet. Tot astfel, pentru acei oameni cu o cultură estetică nedesăvîrșită, pe care lipsa posibilității de comparație dintre feluritele opere ale aceluiași artist îi împiedică de a resimți unitatea stilului lor, receptarea artei ia forme elementare și primitive. De asemeni, cine vede pentru întîia oară o sculptură aztecă sau o acuarelă japoneză, neputînd înregistra ce este original în aceste manifestări de artă, adică ce le revine din felul propriu de a vedea lumea al agentului lor artistic, nu trăiește valoarea *stilului,* ca ceva topit în impresia artistică generală și ca atare nu atinge plenitudinea receptării estetice. Analiza trebuie să recunoască și aceste aspecte printre componentele răsunetului subiectiv pe care arta le trezește în sufletul nostru.

Dar opera de artă nu este numai clarificare a lumii şi mediu prin care transpare sufletul artistului, ea este şi produsul unei ordonări, o întrecere a haosului şi arbitrarului în care lumea se prezintă de obicei intuiţiei comune. Refugiul din viaţă în artă marchează păşirea într-o lume nouă a ordinei, a necesităţii, a logosului imanent. Toate elementele artei se prezintă într-un raport de dependenţă şi condiţionare reciprocă în interiorul unei unităţi. Valorile de relaţie ale artei sînt percepute de contemplator în forma unor acte de judecată, deocamdată rapide şi confuze, şi dau naştere unor afecte * noi. De obicei, valorile de relaţie care compun întregul operei sînt înregistrate de noi în chip succesiv şi anume din două perspective deosebite : a) din perspectiva desfăşurării operei către finalul ei (în muzică, poezie, teatru) sau către închegarea icoanei unitare (în arhitectură, sculptură, pictură) ; b) din perspectiva răsturnată a operei închegate către etapele succesive care au pregătit efectul final. După cum adoptăm una sau alta din aceste două perspective, valorile de relaţie devin izvorul unor afecte estetice deosebite. Cine urmăreşte cum evoluează o dramă către sfîrşitul ei, pe care îl presimte dar nu-l întrevede lămurit, resimte un afect de tipul *plăcerilor anticipate* (noţiune creată de Freud, cf. III, 6, o.). Căci există nu numai plăceri ale posesiunii şi saturaţiei, dar şi plăceri ale aspiraţiei şi dorinţei. Toate obiectele menite să satisfacă senzualitatea noastră sînt încântătoare, mai întîi pentru că sînt rîvnite. Opera de artă considerată în desfăşurarea sau în închegarea ei treptată provoacă un astfel de afect : satisfacţia unei aşteptări mereu reînnoite, afectul *interesului.* Cînd, în fine, actul de înregistrare a operei de artă a ajuns la ţinta lui, atenţia poate lua o atitudine retrospectivă, estimînd oportunitatea feluritelor detalii ale operei, felul în care ele s-au înlănţuit şi coordonat pentru a produce efectul final. Receptarea estetică se îmbogăţeşte în cazul acesta cu afectul special al *motivaţiei.* Interesul şi motivaţia sînt termeni care par a fi culeşi din cercul experienţelor literare şi cu toate acestea ei denumesc afecte care, în esenţa lor, rămîn identice chiar cînd sînt trăite în legătură cu alte arte, cum, de pildă, ar fi muzica, sau chiar în legătură Cu aşa-numitele arte spaţiale. Există astfel un interes şi o motivaţie muzicală. Feluritele părţi ale unei sonate sau simfonii se înlănţuiesc după anumite raporturi logice specifice, care ne fac să le înregistrăm cu interes, atîta timp cît se succed, şi să le estimăm sentimental ca motivate, după ce înşiruirea * lor s-a terminat. Chiar sentimentul care întovărăşeşte percepţia unui acord just este o varietate a sentimentului motivaţiei, după cum o disonanţă provoacă sentimentul neplăcut al înfrîngerii motivaţiei. Dacă totuşi muzica, mai cu seamă cea modernă, foloseşte uneori disonanţa, nimeni nu se gîndeşte să renunţe la motivaţie, ci numai s-o amîne, impresia motivatoare a unităţii urmînd să fie cîştigată mai tîrziu şi cu atît mai multă putere, cu cît a trebuit să înfrîngă elemente mai rebele. Toate elementele care, în artă, sînt adaptate reciproc şi constituie o unitate favorizează sentimentul motivaţiei, după cum lipsa unităţii şi a coadaptării provoacă sentimentele contrarii. In artele spaţiale, interesul, ca sentimentul adaptării succesive a părţilor în întreg, există de asemeni. Dar cum unitatea, efectul final de ansamblu, se încheagă cu rapiditate, sentimentul interesului este absorbit şi fuzionează cu acel al motivaţiei. Potrivirea culorilor, alternanţa şi simetria, echilibrul maselor şi al volumelor, unitatea compoziţiei provoacă deopotrivă sentimentul motivaţiei. Componenta aceasta este prezentă deci şi în receptarea estetică a artelor spaţiale.

Iată atîtea sentimente şi stări intelectuale care intră în receptarea estetică a artei, cu neputinţă a fi reduse la o formulă unică. Multă vreme totuşi lucrul a fost socotit posibil şi din această năzuinţă au rezultat teoriile care înfăţişau receptarea estetică fie ca percepţia unui conţinut omenesc important, fie ca înregistrare a raporturilor formale, fie ca trăire sentimentală mai intensă,

*** în ediţia a III-a : efecte. Corectat după ediţia a II-a şi manuscris (n. ed.).**

*** In ediţia a III-a : însuşirea. Corectat după ediţiile anterioare şr manuscris (n. ed.).**

fie ca însuflețire simpatetică a unui aspect exterior, deşi fiecare din aceste formule reprezintă numai o parte a adevărului complex al lucrurilor şi uneori confundă ce este estetic cu ceea ce este extraestetic în totalitatea procesului de receptare. Convinşi de parţialitatea oricărui procedeu unificator şi simplificator, ne-am decis pentru procedeul însumator care a prezidat analiza de mai sus.

O întrebare rămîne într-acestea liberă. Sentimentele estetice n-au nici o trăsătură comună, mai cu seamă dacă le comparăm cu acelea despre care a fost vorba mai înainte şi pe care le-am grupat în sfera extraestetică ? Uimirea care însoţeşte revelarea valorilor sensibile, sentimentul originalității, interesul şi motivația nu coincid oare în nici un punct ? Sentimentele obiective în măsura în care le încercăm şi noi (deznădejdea lui Lear este prin răsunet simpatetic şi a noastră), apoi sentimentele reactive şi dispoziționale sînt deopotrivă sentimente serioase. Jubilarea pe care o încercăm ascultînd *Simfonia IX-a* a lui Beethoven sau felul zguduitor în care lucrează un roman de Dostoievski sînt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieții.[3] Simțim lămurit că ele se dezvoltă din punctul cel mai adînc al subiectivității noastre. Dacă n-ar fi aşa, nu s-ar putea înțelege în ce chip poate arta influența caracterul unui individ. Arta este însă chintesență de experiență şi, în această calitate, intră ca un factor hotărîtor în experiența celor care iau contact cu ea. însemnătatea sentimentelor extraestetice dezvoltate în frecventarea artei, acțiunea lor în adîncime este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n-am recunoaşte-o, ar trebui să socotim inexplicabil rolul pe care arta l-a deținut totdeauna în cultura omenească. Dacă însă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adîncă a subiectivității noastre, sentimentele propriu-zis estetice se mişcă în regiunea mai superficială a eului. Pentru a ilustra posibilitatea unor astfel de sentimente, M. Geiger a propus odată comparația durerii adevărate pe care o încercăm cu prilejul morții unei ființe iubite cu tristețea atitudinală pe care ne-o inspiră participarea întîmplătoare la înmormîntarea cuiva care n-a însemnat nimic pentru noi. In primul caz, sentimentul urcă din adîncimile eului, în cel de-al doilea brăzdează numai suprafața lui. Toate sentimentele estetice, pe care cercetarea le-a pus în lumină, fac parte din această ultimă categorie. Iată, de pildă, interesul cu care urmărim desfăşurarea unui roman. Intensitatea acestui afect poate fi deosebit de mare, ca atunci cînd spunem că ,,nu putem lăsa cartea din mînă", şi totuşi simțim limpede că el nu angajează ființa noastră mai profund, nu ne zguduie şi nu ne modifică. Nici sentimentul motivației, al revelației sau al originalității artistului nu simțim că ar putea dobîndi o însemnătate practică pentru noi, deşi tăria lor poate fi destul de mare. Originalitatea artistului poate modifica pentru un timp pe a noastră, impunîndu-ne o atitudine oarecare, pe care împrejurările aşa-zicînd serioase ale vieții o risipesc în scurtă vreme. Oricît de puternice ar fi sugestiile estetice ale artei, rădăcina lor nu se afundă prea adînc. Deosebirea dintre sentimentele adînci şi cele superficiale nu priveşte deci intensitatea lor ci numai planul interior în care se situează. Din această pricină, nu vom spune totuşi, aşa cum lucrul s-a întîmplat de cîteva ori în istoria doctrinelor de estetică, de pildă în teoria lui E. von Hartmann, că sentimentele estetice sînt *iluzorii.* Trebuie să ne opunem acestui mod de a vedea, mai întîi din pricina conceptului nostru despre artă ca o existență *ideală,* dar nu şi *ireală* (cf. III, 3, d.). Dar noțiunea sentimentelor iluzorii mi se pare de-a dreptul absurdă. Căci un sentiment, în momentul în care ocupă actualitatea conştiinței, nu poate fi decît adevărat şi nu iluzoriu. Pentru a declara iluzoriu un sentiment, adică trezit de o simplă iluzie, trebuie să-1 judec şi nu să-1 resimt. In clipa aceasta însă sentimentul ar înceta să existe. Sentimentele estetice sînt aşadar superficiale, dar nu iluzorii, ci foarte adevărate şi reale.

c) IZVOARELE PLĂCERII ÎN ARTA

Am analizat pînă acum diferitele grupe de fapte sufleteşti care compun procesul de receptare subiectivă a artei, fără a arăta mai de aproape care este tonalitatea

afectivă care îl însoţeşte. Această tonalitate pare evidentă esteticienilor psihologi care denumesc răsunetul subiectiv al artei cu expresia de „plăcere estetică". Această expresie ascunde însă o simplificare prea superficială. Nu este deloc adevărat că procesul receptării artistice cuprinde numai elemente de plăcere, că este colorat în chip exclusiv plăcut. încă de la sfîrşitul antichităţii, Sf. Augustin a atras atenţia contemporanilor săi asupra paradoxului sentimental al tragediei, care ne face să ne bucurăm de suferinţele eroilor. Cum însă aceste suferinţe trezesc unele răsunete simpatetice şi în sufletul nostru, este limpede că receptarea artistică a unei tragedii nu poate fi liberă de amestecul oricăror elemente neplăcute, deşi rezolvarea înălţătoare a tragicului stîrneşte un ecou fericitor şi plăcut. Dealtfel, nu numai în legătură cu tragedia, dar şi cu multe alte creaţii artistice, partea de contribuţie a elementelor dureroase în procesul receptării stă mai presus de orice îndoială. Dacă acum ne întrebăm care anume dintre factorii receptării pot fi coloraţi dureros, răspunsul nu poate fi decît unul singur. Numai factorii extraestetici se pot însoţi cu tonalităţi cînd plăcute, cînd dureroase, în timp ce factorii propriu-zis estetici se întovărăşesc numai cu tonalităţi plăcute.

In adevăr, modificările cenestezice pe care le determină contemplaţia pot fi sau plăcute sau dureroase. Difuzarea organică a curentului emotiv echivalează, în genere, cu o potenţare plăcută a vitalităţii, dar, din cînd în cînd, ea poate face să intervină reacţii hotărît dureroase, zguduitoare sau deprimante, ca în faţa atîtor opere plastice, dramatice sau epice. Asociaţiile pot introduce şi ele o componentă dureroasă, mai ales atunci cînd tendinţa operei cheamă, pe cale asociativă, propriile noastre tendinţe contrarii. Sînt numeroase cazurile în care o operă, privită din unicul punct de vedere estetic, determină aprobarea noastră şi totuşi nu ne contrariază mai puţin, din pricina ideilor neadecvate la fondul ei, ivite pe calea asociaţiei. Altă dată, această adecvare a ideilor asociate este astenică, cum se întîmplă în cazul atîtor meditaţii elegiace trezite de unele opere ale poeziei, muzicii sau plasticii. De obicei, aceste reprezentări asociative vin să sprijine sentimentele reactive sau dispoziţionale pe

care opera ni le inspiră. Iar dacă astfel de sentimente sînt colorate plăcut în faţa *Primăverii* lui Botticelli sau la lectura *Idilelor* lui Teocrit, nu tot astfel se întîmplă cu *La vieille Haulmiere* a lui Rodin sau cu *La Charogne* a lui Baudelaire, în receptarea cărora distingem o tonalitate neplăcută. Uneori plăcerea şi durerea se combină într-un dozaj delicat, a cărui formulă este greu de prins. „Farmecul dureros" al lui Eminescu[1], amestecul de voluptate şi meditaţie funebră în *Tristan* al lui Wagner sau în unele din cărţile lui Barres, produc astfel de răsunete ambigue. Nu totul este deci colorat plăcut în receptarea subiectivă a artei ; durerea se amestecă adeseori printre acordurile ei. Ba chiar, numai prezenţa unui subton dureros conferă unei opere de artă viaţa ei subiectivă cea mai adîncă şi cea mai umană. O operă rezolvată numai în elemente plăcute nu coboară mai adînc în sufletul nostru. Ea rămîne apoi inferioară contrastelor existenţei, şi veşnicul ei surîs de plăcere ne apare ca o sfidare adresată tragicului imanent al soartei omeneşti. Operele care se pricep a trezi şi reacţii dureroase ne apar dimpotrivă mai umane, mai bogate şi mai complete, mai răscolitoare. Durerea ne cucereşte mai larg ; gheara ei se înfige mai adînc. Chiar bucuria, cînd ne copleşeşte, întîlneşte la capătul difuzării ei durerea. Unele din simfoniile lui Beethoven sau din poemele lui Nietzsche desfăşură în receptarea lor această largă curbă unificatoare între polii opuşi ai sensibilităţii noastre.

Dacă, aşadar, factorii extraestetici ai receptării se însoţesc fie cu tonalităţi afective plăcute, fie cu tonalităţi dureroase, factorii estetici sînt coloraţi exclusiv plăcut. Poate că aci stă chiar cheia problemei, întrevăzută printre cei dintîi de Augustin. Căci dacă este adevărat că, în faţa anumitor opere de artă, contemplatorul resimte cu plăcere o materie dureroasă în sine, lămurirea paradoxului stă în faptul că această materie extraestetică este încadrată şi susţinută de factori propriu-zis estetici, al căror răsunet subiectiv este totdeauna plăcut.[2] Plăcut este sentimentul de noutate şi uimire cu care întîmpinăm datele sensibile clarificate, adică izolate de conţinutul lor intelectual. A privi o lume mai tînără, mai fra-

gedă, mai virginală este pentru suflet un efect fericitor, deopotrivă cu toate împrejurările care ne îngăduie să trăim o viață mai liberă, mai descătușată din strînsorile intelectului, încredințată activității mai vii a simțurilor. Receptarea artistică este, într-o mare parte a ei, viață senzuală şi cum, de obicei, senzualitatea noastră este obliterată prin însuşi faptul că interesul ni se îndreaptă către valoarea practică a lucrurilor şi nu către strictul lor aspect sensibil, sentimentul care se dezvoltă odată cu deplasarea interesului către acesta din urmă nu poate fi decît eliberator şi plăcut în aceeaşi măsură. Plăcută este şi intuiția originalității artistului, aşa cum ea se străvede prin mediul operei, cu tot cortegiul ei de afecte însoțitoare. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o viață mai spontană şi mai bogată, din care se contagiază propria noastră individualitate. Ne simțim mai bogați şi mai productivi cînd privim lumea cu ochii artistului. Ceea ce viața comună, limitată în deprinderi spirituale care ascund aspectele pururi noi ale lumii, nu ne dăruieşte niciodată, cîştigăm acum în contemplarea artei. Valori noi se adaugă sufletului nostru şi sentimentul de plinătate care rezultă nu poate fi decît fericitor. In fine, plăcute sînt şi sentimentele interesului şi al motivației. Am caracterizat mai sus interesul ca un sentiment din clasa plăcerilor anticipative. Dar pe măsură ce interesul se dezvoltă şi tulburele lui reprezentări anticipatoare primesc o limpede confirmare succesivă, apare o plăcere deopotrivă cu toate aşteptările împlinite, cu toate gesturile izbutite. Cînd apoi gestul izbutit s-a produs, spiritul poate lua o atitudine retrospectivă, bucurîndu-se nu numai de succesul gestului, dar şi de dibăcia care a pregătit acest succes. Plăcerea motivației face parte din grupul acestor ultime satisfacții. A percepe motivația unei opere înseamnă a te bucura de unitatea ei, de victoria ordinei, de depăşirea haosului şi arbitrarului.

*

Am enumerat feluritele elemente care intră în procesul receptării artistice. Unele din ele sînt prezente chiar în prima impresie pe care o trăim în fața unei opere. Celelalte apar succesiv şi cer un timp oarecare pentru a se putea produce. Există însă în decursul procesului de receptare şi momente de integrare, în durata limitată a cărora fuzionează într-o unitate indistinctă cît mai mulți din factorii amintiți pînă acum. Aceste momente de plenitudine în care opera pare a ne vorbi prin suma valorilor ei şi care nu pot fi decît intermitente şi fugitive, sînt singurele care, din punctul de vedere psihologic, pot fi identificate cu vechea *contemplație* revelatoare şi fulgurantă a esteticii metafizice de altădată.

Receptarea operei de artă conţine în sine numeroase elemente de apreciere. Alături de stări şi acte sufleteşti de tot felul, senzaţii, sentimente şi judecăţi, analiza trebuie să recunoască în interiorul procesului receptor şi unele intuiţii sau judecăţi apreciative. Este greu de spus unde sfîrşesc unele şi încep celelalte. In mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai tîrziu în desfăşurarea procesului. Totuşi nu este exclus ca şi după primele intuiţii sau judecăţi apreciative să se ivească stări şi acte de un alt caracter. Relaţia dintre toate aceste elemente rămîne astfel destul de indistinctă. Dacă însă izolăm factorii de apreciere şi urmează să-i analizăm separat de ceea ce am înfăţişat pînă acum drept elemente ale procesului receptor, lucrul se explică prin multiplicitatea problemelor pe care aceşti factori le propun. Ne vom ocupa pe rînd de intuiţiile apreciative, adică de *gust* şi apoi de judecăţile de apreciere, pe care spectacolul artei le prilejuieşte spiritului nostru.

a) GUSTUL

Noţiunea de *gust,* în accepţiunea ei estetică, are, după *Vocabularul filozofic* al lui A. Lalande, două semnificaţii. Ea înseamnă mai întîi „caracterul general al aprecierilor de artă la un individ", adică „temperamentul este-

tic". Pe de altă parte, chiar cînd nu este urmată de atributul „bun", desemnează „facultatea de a judeca intuitiv şi sigur valorile estetice, în special în ceea ce ele cuprind ca însuşiri de corectitudine şi delicateţe". In primul înţeles, gustul denumeşte o facultate eminamente relativă şi schimbătoare, ca, de pildă, atunci cînd vorbesc despre gustul antic şi modern, despre gustul italienesc sau francez, despre gustul popular sau aristrocratic sau despre gustul copiilor şi al adulţilor. In al doilea înţeles însă, gustul denumeşte o facultate neschimbătoare, orientată după criterii fixe, care ne permit a distinge, în chip absolut, între „bunul" şi „prostul" gust. Dacă, aşadar, Im. Kant a putut construi o antinomie a gustului estetic, după care „fiecare are propriul său gust... despre care nu se poate discuta", dar în acelaşi timp „gustul admite lupta... cu speranţa de a obţine un consens", împrejurarea se explică prin faptul că în fiecare din cele două propoz'ţii ale antinomiei noţiunea de gust a fost luată în cîte un alt înţeles.[1] Gustul „despre care nu se poate discuta" este „temperamentul estetic" al individului, care determină afinitatea lui numai pentru un anumit fel de valori artistice. Dimpotrivă, gustul care admite lupta şi implică, odată cu aceasta, posibilitatea consensului, este facultatea valorificării estetice, condusă de criterii permanente şi sigure, chiar cînd ele rămîn învăluite.

Noţiunea gustului, în aplicarea ei la unele realităţi morale şi în special la cele artistice, foloseşte cuvîntul într-un înţeles metaforic. Dar cum orice metaforă este o comparaţie implicită, cine vorbeşte despre gustul artistic vrea să spună că facultatea pe care el o denumeşte stăpîneşte aceleaşi însuşiri în funcţiunea şi aplicaţiile lui ca şi simţul fizic al gustului, acela care percepe savorile : dulcele şi amarul, săratul şi acrul. O problemă dintre cele mai interesante este aceea de a şti de ce tocmai simţul gustului a fost ales ca termenul concret al comparaţiei care a condus la metafora gustului artistic. Raţiunea pe care o întrevede Voltaire, în consideraţiile consacrate gustului din al său *Diclionnaire philosophique,* nu mi se par suficiente. Gustul, spune Voltaire, „este un discernămînt prompt, deopotrivă cu acela al limbii şi cerului

gurii şi care, întocmai ca acesta din urmă, previne reflecţiunea". Dar aceeaşi promptitudine, anticipatoare a rezultatelor gîndirii, manifestă evaluaţiile tuturor simţurilor noastre. Nu numai gustul, dar şi văzul şi auzul evaluează datele lor cu spontaneitate intuitivă. Un sunet sau o culoare, un acord sau o combinaţie de culori sînt declarate de îndată frumoase sau urîte, armonioase sau distonante, mai înainte de orice examinare reflexivă a lor. Nici justificarea pe care o găseşte Thomas Reid, renumitul filozof scoţian din veacul al XVIII-lea, nu mi se pare mai mulţumitoare. „Simţul extern al gustului, scrie Reid, prin care putem distinge şi ne putem bucura de feluritele speţe de alimente, a dat prilejul aplicării metaforice a numelui său la capacitatea de a percepe ceea ce, în diversele obiecte pe care le considerăm, este frumos sau urît şi insuficient. Deopotrivă cu gustul cerului gurii, această forţă a spiritului nostru resimte unele lucruri ca plăcute, pe altele ca respingătoare, faţă de multe se comportă indiferent sau şovăitor şi stă, în mare măsură, sub influenţa deprinderii, a asociaţiilor sau a modei."[2] Nu este însă nici unul din aceste puncte de apropiere care să nu existe şi între facultatea noastră de apreciere intuitivă a artei şi celelalte simţuri. Toate simţurile resimt obiectele care intră în sfera lor de înregistrare ca plăcute sau respingătoare, şi aceste evaluaţii stau totdeauna şi sub influenţa deprinderilor, ale asociaţiilor şi modei. Cine găseşte frumoase culorile drapelului naţional o face desigur şi din pricina asociaţiilor pe care ele le indică. Deprinderea sau lipsa de deprindere ne fac apoi să declarăm o mulţime de lucruri ca plăcute şi convenabile sau ca izbitoare în mod neplăcut. Cît despre preferinţa cu care moda impune forme sau culori deosebite, nu este nevoie să insistăm.

De ce atunci tocmai gustul şi nu un altul dintre simţurile noastre a ajuns să denumească facultatea de care ne ocupăm ? Răspunsul mi se pare că trebuie găsit în acea dublă însuşire a gustului care face din el unul din simţurile cele mai diferenţiate, dar în acelaşi timp şi unul din cele mai puţin raţionalizate. Varietatea senzaţiilor de gust este imensă, deşi limbajul nu cunoaşte decît patru calificative principale în ce le priveşte (dulce,

amar, sărat şi acru). S-a putut stabili apoi o clasificare raţională a culorilor, după locul pe care ele îl ocupă în spectrul solar şi după gradul lor de saturaţie sau claritate. Există şi un sistem raţional al sunetelor în gamă şi posibilitatea de a le ordona în raport cu timbrul, înălţimea sau intensitatea lor. Astfel de încercări de raţionalizare lipsesc însă în domeniul atît de bogat al gusturilor, împrejurarea decurge atît din vechimea filogenetică a gustului, cît şi din pierderea importanţei lui în fazele mai noi şi raţionale ale evoluţiei umane. Cu mult mai înainte ca omul să se orienteze prin văz şi auz, animalele s-au orientat prin simţurile inferioare, prin tact, miros şi gust. Cînd apoi omul a impus primatul viziunii şi audiţiei, rolul simţurilor inferioare a trebuit să decadă şi funcţiunea lor s-a disociat de noua dezvoltare a raţiunii. Aşa se explică faptul că gustul cunoaşte o mare varietate, corespunzătoare intensei sale funcţionări în trecutul îndepărtat al speţelor, şi faptul corelativ că raţiunea n-a mai putut să-l adapteze la regimul său, corespunzător noilor condiţii ale speţei omeneşti. Am spus însă că gustul a urmat aceeaşi evoluţie ca şi tactul şi mirosul. De ce atunci tocmai gustul, şi nu tactul sau mirosul, a ajuns să împrumute numele său valorificării artistice intuitive ? Pentru motivul că gustul este un simţ mai spontan decît tactul sau mirosul, care sînt simţuri investigatoare. Organele tactului şi mirosului execută unele mişcări de adaptare pentru a-şi favoriza senzaţiile respective. Trebuie să căutăm, într-o anumită măsură, calităţile de duritate sau moliciune şi pe acele olfactive, pentru a le înregistra. Metaforizarea simţului olfactiv * a ajuns astfel să denumească funcţiuni active ale spiritului, ca, de pildă, în limba franceză, aceea indicată prin expresia *jlairer une escroquerie,* a mirosi o escrocherie. Cine „miroase" o escrocherie, nu o înregistrează ca pe o dată care i se impune cu energie, ci numai o presimte, lămurind-o, printr-o aplicaţie activă a spiritului, dintr-un complex de indicaţii. Datele gustative sînt într-acestea mult mai categorice. Simţul nostru nu trebuie să le caute

*** în ediţia a III-a : obiectiv. Corectat după ediţiile anterioare şi manuscris (n. ed.).**

şi nu li se poate sustrage. Ele ne invadează şi ni se impun. Spontaneitatea senzaţiilor gustative este din această pricină superioară faţă de alte senzaţii inferioare. Varietatea senzaţiilor gustative, iraţionalitatea şi spontaneitatea lor mi se par a fi cele trei motive pentru care gustul a ajuns să denumească facultatea valorificării intuitive în artă. Aceste însuşiri caracterizează, în adevăr, şi gustul artistic.

Scriitorii care s-au ocupat cu gustul artistic au spus tot ce era necesar încă din veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea, cînd doctrina gustului s-a format ca o primă pîlpîire a iraţionalismului modern, adică din momentul în care reflecţiunea filozofică a trebuit să recunoască „un alt izvor al cunoştinţei decît raţiunea, şi anume a unuia care aminteşte de aproape noţiunea contemporană a intuiţiei"[3]. Trecînd peste contribuţia iezuitului spaniol Balthasar Gracian, unul dintre cei dintîi care a vorbit despre gust în sens filozofic, dar cu o specială aplicaţie la realităţile morale, noţiunea revine în special la scriitorii italieni şi francezi. Toate caracterele constitutive ale gustului au fost relevate de aceştia. Aşa, de pildă, marea varietate a nuanţelor înregistrate de funcţiunea gustului a fost bine exprimată de un La Rochefoucauld, care scrie : „Există oameni care au mai mult gust decît spirit ; în gust este însă mai multă varietate şi mai mult capriciu decît în spirit"[4]. Nuanţe care scapă inteligenţei sînt astfel percepute abia de gust. Legile care conduc aplicaţiile gustului rămîn apoi necunoscute, un motiv pentru care mişcările lui par capricioase. Gustul, spunea Montesquieu, „este o aplicaţie promptă şi delicată a unor reguli pe care nu le cunoaştem"[5]. Dar tot Montesquieu, care, în celebrul său articol din *Marea Enciclopedie,* sintetizează întreaga doctrină contemporană a gustului, atenuează independenţa gustului de formele raţionale ale inteligenţei cînd observă : „Astfel, tot ce am putea spune aci şi oricare ar fi preceptele pe care le-am putea da pentru a forma gustul, toate acestea nu pot privi direct decît gustul dobîndit, deşi în mod indirect pot privi şi gustul natural ; căci gustul dobîndit afectează, schimbă, măreşte şi diminuează gustul natural, după cum

gustul natural afectează, schimbă, măreşte şi diminuează gustul dobîndit". Această afinitate a gustului natural pentru reguli, posibilitatea lui de a se forma şi instrui, provine din faptul că, oricare ar fi iraţionalitatea funcţiunii lui, în adîncimea sa gustul este totuşi condus de norme raţionabile. încă din 1715, filozoful elveţian Crousaz observă că „bunul-gust ne face să estimăm prin sentiment ceea ce raţiunea ar fi aprobat, dacă şi-ar fi acordat timpul necesar pentru a judeca..."[6] Gustul nu exclude deci judecata ; gustul o implică. „In orice fenomen de gust, scrie Th. Reid, este conţinută o judecată. Cînd cineva declară că un palat sau o poezie sînt frumoase, el afirmă ceva pozitiv, şi orice afirmaţie sau negaţie exprimă o judecată."[7] Gustul denumeşte, fără îndoială, o impresie, dar această impresie nu este întîmplătoare şi arbitrară. Ea este pătrunsă de valori raţionale şi raţionabile, corespunzătoare structurii raţionale a operei, răsfrîntă în operaţiile gustului. Raţionalitatea implicită şi învăluită în impresiile gustului face posibile toate acele judecăţi asupra artei pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare şi despre care urmează să ne ocupăm acum. Să adăugăm însă mai înainte că dacă gustul apare ca o funcţiune strict individuală, rebelă oricărei încercări de sistematizare, dacă el apare ca un adevărat „temperament estetic", după cum am văzut că sună una din formulele lui, faptul provine din factorii extra-estetici care îi orientează direcţia. In aprecierea operelor de artă, diferim nu atît prin felul strict în care o răsfrîngem, cît prin asociaţiile şi sentimentele extraestetice pe care ele ni le inspiră.

b) JUDECĂŢILE ARTISTICE

Gustul înregistrează calităţile şi neajunsurile unei opere, caracterele ei specifice şi rangul lor în ierarhia valorilor. Dar toate aceste impresii delicate ajung să fie bine întemeiate şi intră în singura noastră stăpînire intelectuală numai atunci cînd le transformăm în judecăţi. Raţionalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăţi şi face posibilă lucrarea

de comentare a criticii literare şi artistice. O întrebare interesantă este însă dacă receptarea artei are să cîştige sau să piardă din această dezvoltare a impresiilor în judecăţi. Intelectualizarea procesului de receptare constituie un avantaj sau un neajuns ? Numeroase sînt persoanele şi, printre ele, mulţi esteticieni sau chiar critici de artă care socotesc că sentimentele pe care arta le inspiră pierd o parte însemnată din intensitatea şi autenticitatea lor prin mediaţiunea actelor intelectuale de judecată. Sentimentul pare a fi o reacţie spontană a conştiinţei şi orice intervenţie intelectuală nu-l poate decît slăbi sau altera. Astfel de observaţii pornesc însă totdeauna de la o anumită concepţie despre antagonismul dintre sentiment şi inteligenţă, apărută în cadrul teoriei facultăţilor sufleteşti simple şi autonome, dar pe care vederile mai noi despre unitatea vieţii conştiente o fac imposibilă. Astăzi ştim mai bine că asocierea sentimentului cu numeroşi factori intelectuali, departe de a-l slăbi sau denatura, îi sporeşte adîncimea şi durata şi îl umanizează. Psihologul francez Fr. Paulhan a numit odată „spiritualizare", procesul acesta de extindere a sentimentului prin interesarea unor factori numeroşi ai vieţii conştiente.[1] Cine va putea spune că sentimentele spiritualizate sînt nişte simple reflexe palide în comparaţie cu formele lor primitive şi neintelectualizate ? Iubirea, ca expresie elementară a instinctului, apare ca o reacţiune superficială şi interminentă, dacă o comparăm cu pasiunea romantică, forma ei spiritualizată, capabilă să stăpînească întreaga viaţă a unui ins, în adîncime şi în întindere. Analogia ne îngăduie să vedem cît au de cîştigat şi sentimentele artistice din intelectualizarea lor. In tot cazul, acţiunea de intelectualizare a sentimentelor stă în ordinea lucrurilor şi răspunde direcţiei constante de dezvoltare a vieţii sufleteşti. Ea nu poate fi nici împiedicată, nici derivată. In cazul special al receptării artistice, progresul interior va transforma totdeauna pe amatorul diletant, mărginit în cercul impresiilor lui vagi, într-un judecător conştient şi prevenit al operelor care i se înfăţişează.

Dar dacă rolul judecăţii este incontestabil în receptarea artei, mai cu seamă în formele ei mai înaintate, rămîne să examinăm în detaliu care sînt speţele de judecăţi care apar în această împrejurare. Analiza judecăţilor artistice a rămas însă excesiv de sumară. Groos şi Volkelt, printre puţinii care au cercetat acest domeniu, au distins numai două tipuri : *judecăţile de valoare* şi *judecăţile de comprehensiune (Verstăndnisurteile).*[2] Judecăţile de valoare sînt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă sau o valoare estetică universală, ca, de pildă, atunci cînd spun : „cutare operă a lucrat înviorător asupra mea" sau „cutare roman este minunat povestit". Judecăţile de comprehensiune sînt acelea care lămuresc conţinutul operei, ca, de pildă, cînd spun : „peisajul acesta este văzut dintr-un loc înalt" sau „iată o lumină de seară". Toate aceste judecăţi se diferenţiază apoi, după Volkelt, după cum ele sînt exprimate la sfîrşitul contemplaţiei şi în afară de ea, ca în discuţiile care pot avea loc după ce am asistat la reprezentarea unei drame, sau după cum ele se formează în timpul contemplaţiei şi fuzionează cu celelalte stări şi acte intelectuale sau afective care constituiesc procesul receptării artistice. Numai cele din urmă dintre aceste judecăţi ar avea o valoare estetică, în timp ce primele ar fi condiţionate de încetarea contemplaţiei şi ar marca, de fapt, o evadare din atitudinea propriu-zis estetică. In sfîrşit, aparţinînd tot curentului receptării artistice, sînt de amintit şi acele judecăţi din stofa cărora este ţesută o operă de artă, de pildă o poezie, şi pe care contemplatorul urmează să le realizeze la rîndul său. Astfel, cînd cineva citeşte în *Glossa* lui Eminescu, versurile : „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi şi nouă toate", el realizează în propria sa conştiinţă aceste judecăţi, fără ca prin aceasta să depăşească matca în care curge receptarea operei.

Analiza judecăţilor artistice, aşa cum a întreprins-o Volkelt, stîrneşte cîteva obiecţii. Trebuie să spunem, mai întîi, că judecăţile care se formează la sfîrşitul contemplaţiei nu mi se par, pentru acest singur motiv, lipsite de orice valoare estetică. Aşa, de pildă, cînd, după ce l-am ascultat pe Moissi în *Cadavrul viu* de Tolstoi, reflectez : „ce zguduitor a fost jocul lui în scena arestării", judecata aceasta nu se situează în afară de albia contemplaţiei. Această judecată nu este exterioară şi opusă contempla-

ției. Ea este mai degrabă un semn că procesul contemplației continuă şi după ce a încetat confruntarea materială cu opera. Ea este apoi şi un mijloc de a reintegra procesul contemplației. Dacă lucrările de critică artistică, țesute în mare parte din astfel de judecăți de valoare, sînt aşa de căutate de publicul amator de artă, împrejurarea provine şi din faptul că, prin ele, putem reînsufleți contemplația stinsă. Iată motivul pentru care, în propria noastră analiză, vom folosi şi judecăți spicuite din lucrările de critică. în al doilea rînd, judecățile de comprehensiune, aşa cum le înfățişează Volkelt, nu par deosebite de acele judecăți care, după cum a arătat Binet, sînt implicite în orice percepție. Nu numai în fața unui peisaj pictat, dar şi în fața modelului său din natură, pot formula judecata : „Aceasta este panorama Balcicului" sau „iată un apus de soare pe mare". După cum exprim însă acelaşi raport în fața naturii sau în fața reprezentării ei picturale, am de-a face cu două judecăți deosebite. Planul ontologic la care se referă judecata este de fiecare dată altul. într-un caz, ea se referă la planul unei existențe materiale, în celălalt, la planul areal şi ideal al artei. Cînd în fața unei pînze pictate, afirm că „văd Balcicul", înțeleg, de fapt, altceva decît atunci cînd aş scoate aceeaşi exclamație privind din avion arătarea materială a acestui oraş. întrebuințînd aceleaşi cuvinte, semnificația lor este în fiecare caz alta. Judecățile de comprehensiune în artă trebuiesc deci limpede delimitate față de judecățile perceptive : o distincție pe care Volkelt n-o face.[3] Să adăugăm că o grupă de judecăți artistice pe care Volkelt o trece cu totul cu vederea este aceea a *judecăților de structură.* Din clasa acestora face parte judecata pe care o pronunți cînd, asistînd la reprezentarea *Scrisorii pierdute* de Caragiale şi luînd cunoştință de existența personajului Agamiță Dandanache şi apoi de confuzia atitudinilor şi cuvintelor lui, afirm că „numele de Dandanache este perfect motivat". Tot astfel, analizînd scena din *Le Malade imaginaire* al lui *Moliere,* în care Louison mărturiseşte, după multe amînări şi printr-o menținere continuă a interesului, vizita tînărului pe care îl primise în camera ei, Goethe formulează o judecată în legătură cu structura operei, afirmînd că „această scenă mi-a apărut totdeauna ca simbolul unei desăvîrşite ştiințe scenice."[4] Toate judecățile anticipatoare care susțin sentimentul interesului şi toate judecățile de motivație care apar odată cu înaintarea receptării artistice către finalul ei fac parte din clasa judecăților de structură. Volkelt omite însă să le menționeze în clasificarea lui. în sfîrşit, judecățile de valoare, de care aminteşte Volkelt, cunosc atîtea varietăți şi subvarietăți, încît, în ce le priveşte, analiza noastră are foarte mult de adăugat.

Pentru a înțelege bine judecățile de valoare în artă trebuie să ne reamintim dezvoltările noastre * relative la valoarea estetică. Definind opera de artă ca un obiect gîndit în sfera valorii estetice, am afirmat că ea participă la valoarea estetică şi are, prin urmare, o astfel de valoare. S-ar părea deci că în raport cu opera de artă n-ar putea fi gîndită decît o singură valoare oa predicat şi că n-ar putea fi formulată decît o singură judecată, aceea care constată participarea sau neparticiparea la valoarea estetică. In realitate, în raport cu opera de artă, poate fi gîndită ca predicat, fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferențiată, în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici. Domeniul omogen al valorii estetice se sistematizează astfel interior, permițînd o multiplicitate de judecăți artistice de valoare. în acelaşi înțeles scrie odată E. Utitz : „Pe temelia valorii fundamentale a artei se dezvoltă valorile artistice propriu-zise, în timp ce cea dintîi le este comună tuturor acestora din urmă ! Tot astfel misticul salută cu frăție insectele parazite, ca unele care participă deopotrivă la valoarea vieții. Dar această valoare comună ființelor viețuitoare este ceva deosebit de sistemul de valori al vieții."[5] Care sînt deci feluritele valori pe care le putem recunoaşte artei ? A pune o astfel de întrebare înseamnă a încerca să distingem care sînt feluritele tipuri de judecăți de valoare ce pot fi formulate în legătură cu arta.

*** In ediția a Ill-a : „dezvoltările din primul volum". Am restabilit textul după ediția a Il-a (n. ed.).**

Cel dintîi tip de judecăţi de valoare artistică este acela al *judecăţilor de valorizare,* adică al acelor judecăţi care constată participarea operei la valoarea estetică sau lipsa acestei participări, însuşirea operei de a fi izbutită sau neizbutită esteticeşte. Aşa, de pildă, cînd spun : „Parthenonul este o operă frumoasă" sau „Palatul Trocadero din Paris este urît", luînd termenii de „frumos" şi „urît" în înţelesul de realizat sau nerealizat estetic. Este evident că dacă predicatul „urît" este înlocuit prin „nu este frumos", atunci judecata ia forma negativă. De asemeni predicatul poate să afirme sau să nege valoarea pentru întregimea sferei subiectului sau numai pentru o parte a lui, şi în cazul acesta obţinem judecăţi universale sau particulare. Am arătat şi altă dată că opera de artă poate să aibă un caracter de creaţie fragmentară.* Ea nu este totdeauna o unitate absolută, existînd prin toate momentele ei la acelaşi nivel al realizării estetice. Judecăţile de valorizare nu trebuie să fie totdeauna universal afirmative sau negative. Ele pot fi uneori particulare, după cum afirmă sau neagă participarea la valoarea estetică numai pentru unele părţi ale operei : „Din cînd în cînd bunul Homer doarme", spune odată Horaţiu. *Quandoque dormitat bonus Homerus.*

Judecăţile de valorizare pot fi numite şi de *perfecţiune,* atunci cînd sînt universal afirmative, adică atunci cînd afirmă valoarea estetică pentru întreaga sferă a operei. Subiectul unor judecăţi de perfecţiune poate fi deopotrivă un lied de Heine sau o romanţă de Verlaine, întocmai ca *Divina Comedie* a lui Dante sau *Phedra* lui Racine. Admiţînd că sînt deopotrivă perfecte, au aceste opere aceeaşi valoare ? S-ar părea că în perfecţiune unităţile se identifică şi fac imposibilă comparaţia lor. Şi totuşi în conştiinţa noastră artistică operele se ierarhizează, dînd naştere la *judecăţi de valorizare relativă* sau de *ierarhizare.* Cînd spun că *Divina Comedie* este o operă mai valoroasă decît un lied de Heine, nu neg nici uneia din acestea participarea la valoarea estetica, dar atribui pe fiecare cîte unei alte trepte a artei. Printre judecăţile de ierarhizare sînt unele *obiective* şi altele *subiective* sau *de preferinţă.* Pot afirma, de pildă, că *Hamlet* de Shakespeare este superior unei romanţe de Verlaine, făcînd totuşi rezerva că prefer pe aceasta din urmă. Fireşte, opinia populară acordă cu greutate că putem judeca superioare opere care nu corespund sentimentului nostru. Dar o conştiinţă artistică mai dezvoltată poate disocia între ierarhizarea obiectivă şi preferinţă, înţelegînd că aci e vorba de judecăţi de valoare deosebite.

Un tip interesant al judecăţilor artistice de valoare este acela rezultat din combinaţia judecăţilor de valorizare cu judecăţile de ierarhizare, şi anume tipul *judecăţilor de compensaţie.* Astfel, pentru a formula judecata : „schiţele lui Maupassant sînt mai frumoase decît romanele lui", a fost necesar a fi făcut în prealabil o judecată de valorizare particular-negativă despre romanele lui Maupassant şi o judecată universal-afirmativă sau cel puţin particular-afirmativă despre schiţele lui. Judecata amintită, care după aparenţa ei este numai de ierarhizare, conţine şi două judecăţi de valorizare între care s-a stabilit o ierarhie. Există însă şi un alt fel de judecăţi de compensaţie, dar pentru înţelegerea lor este necesară amintirea unui alt tip de judecăţi artistice de valoare, şi anume tipul *judecăţilor de caracterizare.*

Printre judecăţile de caracterizare trebuiesc trecute mai întîi acele obţinute prin predicativizarea unei categorii estetice. Aşa, de pildă, cînd spun : *„Statuia Nopţii* a lui Michelangelo este sublimă" sau *„Don Quijote* este o capodoperă a umorului". In toate aceste împrejurări nu afirm cu privire la subiect simpla valoare estetică, ci o modalitate anumită a ei, adică una din acele categorii artistice despre care ne vom ocupa în partea finală a acestei lucrări. Alteori, judecăţile de caracterizare se constituiesc prin predicativizarea unei impresii tipice (ca atunci cînd spun : „cutare operă este înălţătoare, mişcătoare, duioasă sau sumbră") sau prin predicativizarea unei impresii personale (cînd spun : „această operă îmi convine, exprimă punctul meu de vedere, îmi aminteşte

*** Dintr-o neglijenţă, în ediţiile a II-a şi a III-a se făcea, în paranteză, următoarea trimitere, corespunzătoare (ca număr de pagină) primei ediţii : „Vd. *sup.* 51". în manuscris si ediţia I : „voi. I, pag. 51". în prezenta ediţie, p. 52 (n. ed.).**

o peripeție proprie" etc). O specie deosebită a judecăților de caracterizare alcătuieşte grupul *judecăților de analogie.* în eseul pe care Taine l-a consacrat lui Balzac, se pronunță la un moment dat judecățile : „Balzac, întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de scelerați : pe acei din lumea bună şi din boemă, pe acei din puşcărie şi din spionaj, pe acei din bănci şi din politică, întocmai ca Shakespeare, a zugrăvit pe monomanii de toate spețele : pe acei ai libertinajului şi avariției, ai ambiției şi ai ştiinței, ai artei, ai dragostei paterne şi ai iubirii. Admiteți în unul ceea ce admiteți în celălalt. Căci nu ne găsim, împreună cu ei, în viața practică şi morală, ci în aceea imaginară şi ideală. Personajele lor sînt spectacole, nu modele etc."[6] Stabilind astfel de analogii cu o operă artistică mai general cunoscută, critica încearcă adeseori să caracterizeze opera pe care tocmai o cercetează. Dar judecățile de analogie închid uneori în ele şi o judecată de ierarhizare. Atunci cînd subiectul lor este o operă sau un artist mai puțin cunoscut sau insuficient valorificat înainte, judecățile de analogie le acordă, de fapt, rangul înalt al operei cu care se stabileşte asemănarea. Judecățile de caracterizare pot apoi intra în asociație şi cu alte tipuri de judecăți, de pildă cu judecățile de valorizare. Această unire dă naştere *judecăților de motivație.* Cînd, de exemplu, ocupîndu-se de comediile lui Caragiale, Maiorescu scrie : „Lucrarea d-lui Caragiale este originală ; comediile sale pun pe scenă tipuri din viața noastră socială de azi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice"[7], se dă, odată cu caracterizarea lor, motivul prețuirii lor artistice. Alteori, judecățile de caracterizare se pot asocia cu judecățile de ierarhizare, determinînd tipul nou al *judecăților de compensație prin ierarhizare.* Aşa cînd se spune : „Ingres este un desenator mai bun decît Delacroix, care este un mai bun colorist". în sfîrşit, analiza mai poate distinge o asociație între judecăți de ierarhizare cu judecăți de motivație, care dă tipul judecăților de *ierarhizare motivată.* Din rîndul acestora face parte judecata : „Muzica lui Beethoven este mai prețioasă decît a lui Rossini pentru că este mai adîncă".

Toate aceste judecăți pot interveni în decursul procesului de receptare, formînd oarecum osatura lui intelectuală. Chiar cînd ele sînt formulate după ce procesul receptării s-a încheiat, rolul lor este să asigure stăpînirea mai trainică a valorilor care ni s-au revelat în timpul receptării. Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă o răsfrînge mai palid şi se bucură de ea mai puțin. Socotim mai degrabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gîndirii.

c) CRITERIILE IERARHIZĂRII ARTISTICE

Existența judecăților de ierarhizare în artă este un fapt mai presus de orice îndoială. Amatorii sau critica fac în tot timpul judecăți de ierarhizare, raportîndu-se odată cu aceasta la norme sau criterii care le fac posibile. Care sînt aceste criterii ? Ele nu pot fi criteriile estetice generale ale artei, deoarece am văzut că două opere cărora le putem atribui o perfecțiune estetică egală pot sta totuşi pentru noi pe trepte ierarhice deosebite. Normele ierarhizării nu pot fi decît extraestetice. Prin factori esteticeşte eteronomici, domeniul larg şi omogen al valorii estetice capătă o sistemă interioară, o structură în care pot fi distinse regiuni superioare şi inferioare. Care sînt atunci normele extraestetice ale ierarhizării ?

Mai înainte de a încerca să răspundem la această întrebare, este necesar să îndepărtăm unele obstacole care ne pot ieşi în cale. Se poate, în adevăr, observa că, pentru a ierarhiza operele de artă, este indispensabilă comparația lor. Pot fi însă operele de artă comparate ? Pentru mulți cercetători, operele artistice fiind absolut individuale, comparația lor devine cu neputință. Nu putem compara decît obiecte care pînă la un punct prezintă o anumită asemănare. Scopul unei comparații este totdeauna a găsi deosebiri într-un cadru de similitudini. Unde există completă eterogenie, comparația nu este posibilă. La această obiecție se poate răspunde că ceea ce comparăm, pentru a ierarhiza, sînt operele de artă adăugate cu un coeficient subiectiv care provine din

faptul de a fi fost deopotrivă trăite de noi. Iar trăirile noastre subiective sînt prin excelenţă comparabile, graţie faptului că pot avea o intensitate mai mică sau mai mare, pot fi resimţite cu un interes mai slab sau mai puternic şi pot fi mai rău sau mai bine adaptate în anumite serii finale existente în conştiinţa noastră. Viaţa noastră sufletească este dominată de gradualitate în toate momentele şi manifestările ei, încît nici actele şi stările care compun receptarea artei nu pot ieşi de sub acest punct de vedere.

Comparaţia presupune însă şi coexistenţa în conştiinţă a datelor comparaţiei. Dar aceasta este cu putinţă numai pentru datele intelectuale ale conştiinţei, nu şi pentru bunurile care ar fi obiectele unor intuiţii afective. Cine face o astfel de obiecţie se situează pe terenul unei înţelegeri psihologiste a bunurilor şi valorilor. Pentru această concepţie, bunurile şi valorile sînt totdeauna corelative cu anumite nevoi ; ele sînt chiar proiecţia acestor nevoi. Un obiect n-ar deveni un bun decît în măsura în care ar satisface o nevoie şi existenţa lui ca bun s-ar desăvîrşi în cercul subiectivităţii sub forma unui sentiment de plenitudine. Este firesc ca cine admite această înţelegere psihologică şi sentimentală a bunurilor să excludă comparaţia lor. Nevoile sînt, în adevăr, exclusive. O nevoie goneşte din conştiinţă, fie chiar pentru o singură clipă, pe oricare alta. Apoi, orice nevoie în momentul în care este resimţită cu exclusivitate atinge intensitatea maximă. Beduinul chinuit în pustie de sete resimte nevoia de a bea apă cu exclusivitate şi în gradul cel mai înalt. Apa devine pentru el, în momentul în care în sfîrşit o găseşte, bunul unic şi cel mai de preţ. Bunurile n-ar avea nici o existenţă decît în legătură cu actualitatea conştiinţei care le rîvneşte. In aceste condiţii, devine cu neputinţă comparaţia şi ierarhizarea lor.

Faţă de acest mod de a vedea, se cuvine a reveni asupra caracterului de obiectivitate al bunurilor. Participînd la obiectivitatea valorilor, despre care am vorbit în primul volum, * este firesc ca bunurile să fie şi ele obiective. Nu este deci adevărat că bunurile au o simplă existenţă corelativă cu nevoile pe care sînt menite să le satisfacă. Bunurile există pentru noi chiar în lipsa acestor nevoi. Bunurile sînt apoi nu numai obiectele unor intuiţii afective, dar şi intelectuale. Putem cunoaşte, nu numai resimţi bunuri. Recunoaştem în apă şi în pîine nişte bunuri, chiar atunci cînd nu ne este sete şi foame. Şi ceea ce afirmăm despre aceste bunuri simple şi elementare se potriveşte şi pentru bunurile mai înalte ale culturii. Ba chiar, ceea ce numim „cultură", cu un termen care desemnează suma bunurilor, nu este cu putinţă decît sub rezerva de a primi concepţia reprezentată aci. Dimpotrivă, pentru concepţia psihologistă, cultura se strîmtează pentru fiecare individ şi în fiecare moment, la singurul bun care corespunde nevoii resimţite cu mai multă intensitate. Concepţia psihologistă închide pe fiecare individ nu numai în interiorul naturii lui, dar şi în acela al clipei trecătoare. Cultura presupune însă depăşirea individualităţii, participarea la o realitate transcendentă în care se întrunesc toate sforţările creatoare ale oamenilor. Cine nu izbuteşte să se uite pe sine şi nevoile sale, rămîne închis şi orb pentru cultură. Împărtăşirea din viaţa culturii nu este cu putinţă decît dacă bunurile pot deveni obiecte ale intuiţiei intelectuale. In cazul acesta, bunurile nu mai sînt exclusive şi nici nu posedă fiecare în parte intensitatea cea mai mare pentru conştiinţă. Ele sînt deci ierarhizabile ca oricare din datele intelectuale pe care conştiinţa le poate cuprinde în acelaşi act de comparaţie.

Ierarhizarea operelor de artă se poate construi mai întîi în timp, după un criteriu al *progresului artistic,* pe care se cuvine a-l formula în primul rînd. Evident, cine profesează concepţia operelor de artă ca individualităţi închise, are serioase motive să se îndoiască de realitatea progresului artistic. In această privinţă sînt interesate reflecţiile lui G. Gentile : „Orice operă de artă, scrie el, este o individualitate închisă în sine, o subiectivitate abstractă care se postulează pe sine însăşi în mod empiric alături de celelalte, în chipul atomilor. Fiecare poet are propria sa problemă estetică, pe care o

*** Menţiune preluată de la ediţia I şi necorectată ulterior de autor (n. ed.).**

rezolvă în felul său, evitînd orice raport intrinsec cu succesorii sau contemporanii săi. Mai mult decît atît, orice poet alege şi rezolvă în fiecare dintre operele sale o problemă estetică specială, postulîndu-se astfel în fiecare dintre acestea ca o realitate spirituală fragmentară, nouă de fiecare dată şi incomensurabilă în raport cu sine însăşi. Astfel, nu numai nici un gen literar, a cărui dezvoltare istoricul literar crede că o poate schiţa, n-are realitate estetică, dar nici arta unui Ariosto, de pildă, n-are o astfel de realitate, căci ea are o existenţă proprie şi cere a fi considerată în sine în fiecare dintre operele sale în parte"[1]. Observaţiile lui Gentile sînt fără îndoială juste, dacă privim operele de artă numai din unghiul estetic. Dar se cuvine a le privi oare numai din acest unghi ? Operele de artă n-au oare şi o realitate istorică ? Lucrează artistul numai la rezolvarea propriilor sale probleme ? Nu există şi teme generale ale timpului, şi soluţiile pe care acestea le primesc de la feluriţii artişti nu constituiesc o sforţare unitară şi colectivă ? H. Wolfflin a arătat[2] cum de pe la mijlocul veacului al XV-lea pînă într-al XVI-lea se dezvoltă continuu ceea ce el numeşte stilul „linear". De pe la finele veacului al XVI-lea pînă către sfîrşitul celui de al XVIII-lea se desfăşoară ca un proces unitar stilul „pictural". Desigur, nu putem spune că picturalul este superior linearului sau dimpotrivă. Dar menţinîndu-se înlăuntrul fiecăruia din aceste serii stilistice, cineva poate îndrăzni afirmaţia că Rafael a condus linearitatea şi Rembrandt picturalitatea la un grad de perfecţiune ' neatins mai înainte. De asemeni, nu se poate afirma că arta grecească este superioară sau inferioară celei egiptene. Problemele lor sînt felurite. Dar în momentul în care statuara greacă izbuteşte să înfrîngă vechiul hieratism, marcînd direcţia apropierii de viaţă, începe o serie unitară de opere şi artişti, în interiorul căruia superioritatea lui Phidias este evidentă. Bizantinismul italian culminează în Cimabue. Elevul acestuia, Giotto, inaugurează seria artistică a realismului, care se întinde de-a lungul întregii Renaşteri. Conştiinţa noastră manevrează, fără îndoială, un criteriu al progresului artistic, care permite ierarhizarea feluritelor opere în unitatea aceleiaşi serii istorice.

Dar criteriul progresului implică alte două norme subsecvente : a *noutăţii* şi a *înfloririi.* în ierarhia bunurilor artistice, opera lui Giotto are o excelenţă deopotrivă cu aceea a lui Rafael : una provine însă din iniţiativa, cealaltă din maturitatea ei. Arta lui Giotto are preţul unor zori apărute pe o lume nouă ; aceea a lui Rafael a unei zile de vară ajunsă la plinătatea ei. După cum ne-a atras atenţia R. Miiller-Freienfels, norma noutăţii trebuie însă manevrată cu multă precauţie şi cu unele rezerve. Noutatea sau originalitatea multor opere rezultă adeseori pentru noi numai din pricina ignoranţei în care ne aflăm cu privire la antecedentele şi modelele lor. „Plaut şi Terenţiu ar cădea mult în preţuirea noastră, dacă am mai avea originalele comediilor greceşti tardive, ale căror traduceri şi trivializări revin în operele lor."[3] De asemeni, nu orice noutate este preţioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice. Perspectiva, observă Freienfels, n-ar fi fost o noutate de preţ în pictura greacă, în care ea nu s-a putut dezvolta niciodată. Formele căutat noi, care abundă în epocile de mare fermentaţie artistică, cînd nu sînt constitutive pentru devenirile ulterioare, nu pot fi preţuite în aceeaşi măsură cu noutatea productivă şi care are posteritate. Tot astfel, norma înfloririi trebuie şi ea întrebuinţată cu rezerve. Căci există o înflorire a maturităţii şi una a decadenţei. Seva unui curent artistic, a unei şcoli, a unei epoci, a unui stil, urcă la un moment dat în eflorescenta lor deplină, dincolo de care începe disoluţia şi căderea. începutul căderii se poate recunoaşte adeseori tocmai într-o speculare prea insistentă a cîştigurilor artistice anterioare, într-o creştere a abilităţii pînă la virtuozitate şi în eclipsarea sentimentului pentru simplitate şi armonie. într-o astfel de desăvîrşire indiscretă şi artificială termină sculptura greacă cu alexandrinismul sau Şcoala veneţiană cu Tiepolo.[4] Folosind criteriul progresului artistic putem ierarhiza operele de artă în lucrări inovatoare şi epigonice, înfloritoare şi decadente. Scrierile care urmăresc dezvoltarea unei serii istorice în artă au tot timpul ocazia să folosească acest criteriu şi să distingă între aceste ranguri. Cine preţuieşte tragedia lui Racine mai presus de aceea a lui Cre-

billon, imitatorul ei fără originalitate, sau cine apreciază patetismul lui Michelangelo mai mult decît pe acela exagerat al lui Bernini, aplică, de fapt, astfel de norme, chiar dacă nu le formulează niciodată. Ba chiar, în lipsa lor, nimeni n-ar putea schiţa curba unui curent artistic, şi istoria artei ar deveni în aceste condiţii imposibilă. In realitate, istoria artei prezintă totdeauna o structură, manifestînd o conştiinţă care alege şi distinge între felurite ranguri şi niveluri.

Adîncimea artistică

In afară de această ierarhizare în interiorul unei serii istorice, operele artistice se pot ierarhiza şi după un anumit coeficient subiectiv, care le vine din faptul trăirii lor. Experienţa artistică distinge, de pildă, între opere de difuziune nervoasă mai mică sau mai mare, cu un ecou mai mare sau lipsite de ecou, care rezistă la o contemplaţie repetată sau care se lichidează în aceste ocazii, cu un cuvînt, opere adînci sau superficiale. Este vorba acum de a cîştiga noţiuni precise despre aceste ranguri felurite.

Noţiunea adîncimii în artă fcste totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decît cel estetic. Dimensiunea adîncă a artei este în acelaşi timp vitală, intelectuală şi spirituală. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezenţa unora din ele, în absenţa celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborît. Adîncimea vitală a artei constă în răsunetul ei organic difuz. Am vorbit şi mai sus despre opere care tulbură, răscolesc, zguduie şi de altele reci şi care ne rămîn exterioare şi indiferente. Calitatea acestora este măsurată mai întîi după puterea lor de a influenţa complexul organic, după modificările pe care le determină în cenestezia noastră. Emoţia gravă care ne stăpîneşte în Capela Medicişilor din Florenţa, entuziasmul descătuşat de irupţia corurilor în *Simfonia a IX-a* de Beethoven, frămîntarea pe care o trăieşte oricine străbate paginile consacrate interogatorului în *Fraţii Karamazov* de Dostoievski, sînt, în primul rînd, momente fizice, ecouri înregistrate de senzoriul organic. Operele care izbutesc să le trezească manifestă o putere de difuziune nervoasă care

ne îndreptăţeşte în primul rînd a vorbi despre adîncimea lor. Adîncimea desemnează dealtfel o asemenea însuşire în domeniul întregii psihologii afective. Sînt dureri şi plăceri locale, ale unui organ sau ale unei singure regiuni nervoase, şi altele care invadează şi cîştigă întregul ansamblu organic. Numai pe acestea din urmă le declarăm profunde. Adîncimea nu se confundă, aşadar, cu intensitatea. O durere de măsele poate atinge o mare intensitate, fără ca în acelaşi timp conştiinţa să ne informeze că organismul nostru este atins în totalitatea lui. Sînt, dimpotrivă, dureri mult mai slabe, cum este starea omului care se simte abătut la începutul unei boli infecţioase, şi care îl informează despre neajunsul profund de care sufere corpul său. Aceste coordonate afective servesc de criterii şi în ierarhizările noastre artistice. Intensitatea nervoasă a unor scene în teatrul lui Strindberg este incomensurabilă cu profunzimea farmecului care se desprinde din feeriile lui Shakespeare. Intensitatea este calitatea care întovărăşeşte trecerea prin conştiinţă a unui grup de reprezentări şi afecte, răspunsul conştiinţei la anumite reacţii precise. Adîncimea este însă o calitate care colorează întreaga conştiinţă, o stare generală a eului şi a cărei bază este organică şi difuză. In acest înţeles putea spune M. Geiger că adîncimea este o stare *personală,* nu *fenomenală.* Eudemonismul estetic care caracterizează starea estetică drept *plăcere,* o face cu referire la opere de un rang inferior.[5] Există, în adevăr, opere plăcute, melodii uşoare, reprezentaţii teatrale amuzante, compoziţii literare agreabile, al căror răsunet este redus, a căror putere asupra noastră este mărginită. Ecoul pe care îl trezesc încetează odată cu actul receptării lor ; conştiinţa le elimină amintirea chiar în momentul următor. Sînt însă opere care ne stăpînesc mai larg şi mai durabil. Un semn că răsunetul lor a cucerit întreaga noastră complexiune fizică.

Influenţa pe care o cîştigă asupra noastră operele adînci conţine apoi un element spiritual. Ba chiar, numai ţinînd seama de acesta putem avea explicaţia puterii de a ne stăpîni a operelor profunde. Intre adîncimea vitală şi spirituală nu există dealtfel discontinuitate, surpare de teren. Ele sînt mai degrabă momentele contigue ale unui

proces unic. Adâncimea spirituală creşte pe trunchiul adâncimii vitale. Pe răscolirea şi modificarea cenesteziei se grefează o sinteză nouă a elementelor spirituale din conştiinţă, ceea ce am numi o *stare de personalitate.* Dar pentru producerea sintezei noi este necesară mai întîi spulberarea sintezei vechi, care trebuie înlocuită. De aci zguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care o provoacă operele în adevăr adînci. De aci impresia de violare a banalităţii, de întrecere a punctului de vedere cotidian şi uzual, de moarte a omului vechi în noi, de renaştere la o lume nouă, mai bogată în înţeles. Operele adînci sînt acelea care fructifică personalitatea, acelea care ne înzestrează în privirea realităţii cu o perspectivă inedită, capabilă să reactiveze din cuprinsul ei valori şi bunuri care nu ne-au apărut pînă atunci. Influenţa aceasta nu se istoveşte apoi odată cu confruntarea materială cu opera. Ea îi este consecutivă şi are o întinsă durată. Operele adînci sînt acelea despre care se spune că ne „urmăresc". Superficiale sînt însă operele a căror acţiune, oarecum locală şi momentană, este repede eliminată din conştiinţă, lăsînd pe omul vechi în realitatea intactă a trivialităţii lui.

Un cuvînt trebuie spus şi despre momentul intelectual al adîncimii în artă. In această privinţă trebuie comparată adîncimea artei cu aceea a concepţiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adîncimea este, în primul rînd, însuşirea unui adevăr care se ascunde, care trebuie căutat şi care poate fi găsit. Adevărul adînc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă, fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei termeni în aparentă contradicţie reclamă sforţarea de a desluşi unitatea lor. Primul caz este acela al adîncimii *enigmatice* ; al doilea al adîncimii *paradoxale.* Enigmele pe care le propune Sfinxul lui Oedip fac parte din prima categorie. „Care este animalul care merge dimineaţa în patru picioare, la prînz în două şi seara în trei ?" Oedip trebuie să găsească tîlcul adînc al acestei întrebări, recunoscînd ciclurile vieţii omului. Unui alt tip îi aparţine adîncimea vorbei lui Goethe : „Dacă vrei să atingi infinitul, cutreieră finitul în toate direcţiile" *(Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten).* Adîncimea observaţiei este atinsă cînd substitui contradicţiei aparente concepţia morală a imanenţei infinitului în viaţa omului, cu tendinţa lui către universalitate. Adîncimea teoretică este, în cazurile acestea, rodul care se oferă unor acte de mediaţie ale spiritului, la finele cărora adevărul se găseşte gata făcut. Există, în fine, o adîncime teoretică despre care se poate spune că este efectul care apare odată cu sforţarea de adaptare a spiritului la idei cu totul noi, la moduri de gîndire care se opun deprinderilor lui străvechi. Astfel, realismul naiv, concepţia conştiinţei-oglindă, era atît de înrădăcinată în habitudinile gîndirii omeneşti, încît soluţia kantiană a conştiinţei care nu răsfrînge, ci produce adevărul, reclamînd dezgrădinarea unor adaptări vechi şi înlocuirea lor cu altele noi şi dificile, a trebuit să fie înregistrată ca un efect de mare adîncime. Intrucît arta exprimă idei noi, neobişnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adîncimea ei poate fi a gîndirii teoretice în genere. *Melancolia* lui Diirer manifestă o adîncime disimulată sub învelişul simbolismului ei figurativ. Paradoxia caracterului lui Hamlet, noutatea sfărîmătoare de idoli din poema *Zarathustra* a lui Nietzsche pornesc de la aceeaşi concepţie a adîncimii ca într-un comentar platonician sau kantian. Dar în afară de aceasta, există o adîncime proprie artei, rezultată din faptul regrupării sintetice a elementelor conştiinţei noastre, despre care ne-am ocupat şi mai înainte. Lumea nouă care ni se revelează în marea artă reclamă adaptările repetate ale conştiinţei noastre, şi acesta este un proces care nu se termină niciodată. Operele adînci manifestă din această pricină un fond neistovit, un substrat dinamic care nu se găseşte nicicînd la termen. Ele nu conţin în ultima lor profunzime un adevăr care poate fi precizat în trăsăturile lui statornice. Ele sînt mai degrabă concepţiuni care nu se desăvîrşesc niciodată, care devin necontenit. Cu fiecare luare de contact, un nou înţeles al lor ni se dezvăluie, şi această împrejurare explică multiplicitatea interpretării valabile cu privire la ele.

Negreşit, nici unul din momentele adîncimii artistice nu poate fi disociat de celelalte fără ca rangul operei să nu decadă. Dezvoltată în planul vital, fără adîncime spi-

rituală şi intelectuală, opera ar deveni prilejul unei simple crize nervoase; după cum, lipsită de răsunet organic difuz şi de puterea de a regrupa elementele conştiinţei, opera n-ar fi altceva decît o simplă întocmire interesantă şi ingenioasă. Numai purtate de valul vitalităţii stimulate, operele pot atinge stări de personalitate şi numai astfel susţinute, concepţiile teoretice ale operei dobîndesc o valoare artistică. Există, în adevăr, opere bine gîndite, dar reci ; după cum sînt opere aprinse şi contagioase, dar sărace şi fără perspectivă întinsă. Emoţia foarte intensă pe care o comunică teatrul lui Strindberg nu se dezvoltă niciodată într-un punct de vedere. Nu se poate vorbi de o situaţie strindbergiană în faţa lumii şi a vieţii. Există, în schimb, o concepţie în *Messiada* lui Klopstock, dar opera aceasta nu ne cucereşte şi nu izbuteşte să ne determine. Putem distinge deci, rezervîndu-le un nivel mai jos în ierarhia artistică, opere cu farmec, dar fără influenţă mai durabilă asupra noastră ; după cum există opere cu o substanţă intelectuală preţioasă, dar lipsite de seducţie şi din această pricină deopotrivă de incapabile de a ne stăpîni şi înrîuri.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

Procesul receptor al artei nu se constituie în toate individualităţile la fel. Elementele receptării, pe care le-am analizat în paginile de mai sus, nu sînt la fel dozate în toate împrejurările. Sînt indivizi pentru care opera de artă trăieşte mai mult prin conţinutul ei, alţii pentru care ea există mai degrabă prin organizarea ei formală. Unii care se abandonează sentimentelor lor şi, în fine, alţii care formulează judecăţi cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei. Fără îndoială că opera de artă, prin însăşi structura ei, impune, pînă la un punct, forma receptării artistice şi chipul cum se dozează în interiorul ei feluritele elemente componente. Au existat astfel cercetători care, distingînd tipuri ale receptării artistice, le-au conceput în legătură cu tipurile respective de structură artistică, în rîndul acestora şi cu acest înţeles, Hugo Spitzer, care a dezvoltat dicotomia nietzscheană a „apolinicului" şi „dionisiacului", a putut scrie : „Aceste contrarii nu izvorăsc din particularităţile individuale ale persoanelor care gustă opera de artă ; ele sînt întemeiate, de fapt, în opera însăşi, încît calitatea acestora determină atitudinea apollinică şi dionisiacă la toţi indivizii care sînt în stare să priceapă frumuseţea ei"[1]. Dacă însă tipurile receptării artistice n-ar fi decît astfel de corelate subiective ale tipurilor de opere, atunci sarcina noastră ar fi foarte simplă : ar trebui să găsim numai termenii psiho-

logici corespunzători tipurilor de opere pe care le-am descris în partea a treia, cînd am distins între sfînt, omul reprezentativ şi omul de rînd, între peisaj transcendent, imanent şi natură moartă, între eleatism şi heraclitism în artă, între viziune plastică şi pitorescă, între idealism şi realism. Lucrarea noastră ar cuprinde deci, în aceste două puncte omoloage, acelaşi lucru transcris, pentru a spune astfel, în două idiomuri : în idiom fenomenologic şi în idiom psihologic. Ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergenţa care se poate introduce între forma receptării, aşa cum o comandă opera, şi întruchiparea ei, aşa cum o determină propria noastră diferenţă individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergenţe.

Oricare dintre elementele componente ale procesului receptor poate dobîndi preponderenţa, determinînd un tip respectiv al receptării. Există, de pildă, un tip al receptării sentimentale. Iată-l pe Al. Odobescu privind tablourile cu scene de vînătoare ale lui Horace Vernet. Ceea ce el notează cu acest prilej nu sînt nici aprecieri, nici judecăţi cu privire la structura acestei opere, ci numai sentimente, şi anume din clasa sentimentelor reactive şi dispoziţionale. „Horace Vernet, scrie Odobescu, a reînnoit în pînzele în care a zugrăvit vînătorile de lei şi de mistreţi din Algeria şi din Sahara, emoţiunile unor scene în care primejdia situaţiilor joacă un rol de căpetenie... Chiar basme de-ar fi cîte povesteşte vînătorul şi cîte zugrăveşte artistul, tot pare că te scuturi la ideea că omul se joacă aşa lesne cu viaţa sa pentru un simplu gust de vînător ; dar cînd citeşti sau priveşti, mult nu trece şi afli sau cel puţin ghiceşti că fiara cea mai primejdioasă este mai în pericol decît omul, că ea are să pice învinsă de al ei prigonitor, şi atunci îndată, încrederea, bucuria, ba chiar şi mîndria se deşteaptă toate în inima-ţi acum liniştită şi mîngîiată."[2] Un Barres înregistrează însă în faţa grupului *Leda şi Lebăda,* executat de Ammanati după Michelangelo, mai mult asociaţii intelectuale, încît opera devine prilejul unei reverii îndepărtate, în care se îneacă şi dispare cu totul forma operei şi expresiile vieţii întipărite în ea. „Iată pe Leda, scrie Barres, fiica Greciei şi a Romei, Renaşterea, rasa care a dat lumii tipul frumuseţii ! Ea primeşte pasărea misterioasă, amantul necunoscut, pe cavalerul Lohengrin. Simbol al marilor fluvii ale Nordului, lebăda ascunde sub aripile sale fremătătoare misterele care plutesc peste lacurile tăinuite în umbra pădurilor. Şarpe, pasăre şi peşte, în acelaşi timp respingătoare şi măreaţa, lebăda are complexitatea naturii. Ea aduce latinităţii reveria germanică, sentimentul universalului, aspiraţia panteistă etc."[3] Atît Odobescu, cît şi Barres se aşază în punctul de vedere al atitudinii pe care am numit-o mai sus, împreună cu M. Geiger, „concentrarea internă".[4] Ceea ce pare a-i preocupa nu este atît opera însăşi, cît propriile reacţii sentimentale sau intelectuale pe care ea le determină.

Dar chiar printre contemplatorii care se dăruiesc aspectului exterior, chiar printre acei care privesc opera în particularităţile ei şi care izbutesc să se uite pe ei înşişi, se introduce o deosebire de seamă, demnă de a fi notată. Sînt cazuri în care individul pare a se interesa mai mult de expresia vieţii manifestată în operă, altele în care îl interesează mai cu seamă forma organizării ei. S-ar spune că uneori opera există mai ales prin factorii ei de *clarificare,* adică prin ceea ce se lămureşte în ea ca spectacol vizibil al lumii şi ca viaţă mai adîncă a sufletului care o animă, pe cînd alteori ea există mai degrabă prin factorii ei de *ordonare,* prin valorile ei de compoziţie. Aşa fiind, unii încearcă mai mult senzaţii şi sentimente simpatetice, ceilalţi cuprind forma operei, relaţiile dintre părţile ei, prin acte de judecată. Cine adoptă apoi o astfel de atitudine intelectuală în faţa artei, o întovărăşeşte cu aprecieri asupra valorii ei. Judecăţile de valoare presupun, în adevăr, o distanţă faţă de obiect, pe care nu o poate asigura decît poziţia intelectuală. Dimpotrivă, atitudinea sentimentală, în artă ca şi în viaţă, limitează facultatea noastră de a judeca şi critica. In imediatitatea sentimentului se îneacă mediaţiunea gîndirii. Cine trăieşte deci în faţa operei de artă sentimente, fie chiar sentimentele simpatetice necesare intuiţiei expresiei, acela o judecă mai puţin. Acela o poate primi sau respinge în bloc, dar nu o cîntăreşte în motivele ei particulare, nu urmăreşte felul în care

ea se dezvoltă şi se întregeşte şi nu apreciază ceea ce este în ea potrivit sau ceea ce este inadecvat şi fals. Unul se dăruieşte lumii sensibile ; celălalt o judecă şi apreciază. Unul se poate unifica cu aparenţa; celălalt păstrează faţă de ea distanţa din care o poate privi cu spirit critic. Raportîndu-se la aceste două atitudini, R. Miiller-Freienfels a putut distinge odată, printre amatorii de artă, tipul „simpateticului" *(Mitspieler),* în contrast cu acela al „contemplatorului" *(Zuschauer).*[5]

Pentru a ne convinge mai bine de realitatea acestor două tipuri, este poate nimerit a le vedea reacţionînd în legătură cu aceeaşi operă de artă. Iată deci pe scriitorul francez Paul Bourget şi pe criticul englez B. Berenson vorbindu-ne despre frescele înfăţişînd viaţa lui Silvius Aeneas Piccolomini (Papa Pius II), pictate de Pinturicchio pe pereţii bibliotecii Domului din Sienna. Unul este un călător, plecat să se bucure de frumuseţile artei italieneşti, celălalt un savant, un om de specialitate, care vrea să întemeieze solid judecăţile sale. Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente şi se abandonează reveriei în legătură cu ele; celălalt adoptă o poziţie, raţionalizează impresiile sale şi apreciază. Manifestarea lor este cum nu se poate mai felurită. „Tinerii seniori din aceste fresce, notează Bourget, aşa cum îi vedem călărind pe animale de un alb aproape trandafiriu, ţinînd în mînă frîuri încrustate cu pietre preţioase, desfăşură o nesfîrşită supleţe în mîndra lor atitudine, un nesfîrşit lux regal în podoabele lor. Nenumărate visuri şi gînduri grave plutesc în ochii lor frumoşi. In frunzătura copacilor şi în jurul coloanelor canelate circulă o atmosferă veselă şi vitală. Ceremoniile religioase evocate de mai multe ori au, în acelaşi timp, pentru că este vorba de tabloul vieţii unui pontif, măreţia unei sărbători de curte şi, prin expresia chipurilor, fervoarea unei scene mînăstireşti. Personaje cu feţe bronzate, învestmîntate în costume stranii, ne trec pe dinainte, revelînd acea viziune romantică a Orientului, care, prin Cruciade şi prin Veneţia, va fi trecut în reveria italienilor de atunci. întocmai ca în unele tablouri foarte primitive, ornamentele de metal, de pildă harnaşamentele cailor sau părţi întregi ale

armurii, sînt figurate prin reliefuri făcute dintr-un fel de stuc colorat şi, cînd soarele după-amiezii intră pe fereastră, razele lui aruncă pe zidul din fund magia luminii în jurul unui tînăr împărat, prinţul acestei serbări, care se îndreaptă către logodnica sa, îmbrăcat într-o tunică verde şi zdrobind florile cu pintenii săi de aur. Ceva din dulcea melancolie umbriană se amestecă în sufletul său pentru a-l înduioşa în mijlocul acestei apoteoze a tinereţii şi a culorii."[6] Cu totul altfel este întocmită relaţiunea lui Berenson : „Considerate ca pictură figurativă, frescele acestea nu pot fi mult mai rele. Nici un om nu stă bine pe picioarele lui, nici un corp nu este cu adevărat viu, chiar frumuseţea capetelor de femei n-are destulă frăgezime din pricina lipsei de grijă în execuţie şi a unei repetări neîncetate, sub care se ascunde lipsa de idei. în ce priveşte culoarea, cu greu ar putea fi frescele acestea mai pestriţe şi mai lipsite de gust. Şi totuşi ele exercită un farmec deosebit. Căci oricît de rele ar fi în ele însele, ca opere de decoraţie arhitectonică sînt aproape perfecte. Pinturicchio se găsea pus în faţa temei de a picta o sală mai mult lungă decît lată ! Sub un tavan emaiat, în care sînt inserate cu dibăcie tabele pictate, mari arcuri deschid perspective către un peisaj romantic. Dobîndim astfel aceeaşi senzaţie ca şi cum, stînd sub un acoperiş şi fiind înconjuraţi de tot fastul bogăţiei şi al artei, am respira totuşi în aer liber, într-un spaţiu care n-ar fi însă nelimitat. Aerul nu este aspru, limitele spaţiului sînt bine trasate şi făcute sensibile prin arcurile care îl încadrează şi prin care spaţiul primeşte o formă mai frumoasă, mai lărgită, mai armonică, în care simpla respiraţie devine muzică. E drept că în această liberă şi aerată ţară a minunilor se petrec procesiuni şi ceremonii nu prea impresionante şi cam pestriţe. Ne găsim însă într-o dispoziţie atît de bună, încît nu cedăm impresiei neplăcute sau, cel mult, în care o primim aşa cum într-o dimineaţă de primăvară, cînd pulsaţia sîngelui nostru este mai vie, am considera un biet taraf de muzicanţi."[7] Este cu neputinţă a citi aceste texte fără a nu deveni atenţi asupra deosebirilor lor. Fără îndoială, există între ele unele puncte de contact. Ambii scriitori notează anumite sentimente.

Este drept că Berenson notează sentimente dispoziționale, consemnînd şi baza lor organică, ca atunci cînd vorbeşte despre chipul cum ne simțim respirînd în fața acestor fresce, pe cînd Bourget se opreşte la sentimentele obiective ale personajelor şi scenelor, propriile lui sentimente reactive şi dispoziționale rămînînd subînțelese. Dar deosebirea cea mai de seamă dintre cele două texte, care le ridică la rangul unor exemple tipice, stă în faptul că pe cînd Bourget priveşte frescele lui Pinturicchio ca pe nişte conținuturi expresive, în jurul cărora vin să se adauge asociațiile sale, Berenson le consideră ca soluția unei probleme tehnice, formulînd judecăți în legătură cu modalitatea lor de a organiza spațiul, şi emite, în acelaşi timp, aprecieri cu privire la desenul, culoarea şi compoziția lor. Unul înfățişează astfel tipul *sentimental-asociativ* al receptării, celălalt tipul *intelectual-apreciativ.* Se va spune că cel dintîi dintre aceste tipuri este mai propriu amatorului naiv, celălalt artiştilor şi cunoscătorilor. Dar chiar independent de treapta pregătirii artistice, oare fără îndoială că are importanța ei, tipurile de receptare au o realitate psihologică certă. Există, în adevăr, nu numai tipuri de „receptare", dar şi tipuri de „receptori". Căci dacă există oameni care se conduc după impulsii sau după principii, ființe mai iuți sau mai cumpănite, individualități la care decide sentimentul sau rațiunea, nu s-ar putea înțelege de ce deosebirile acestea s-ar opri în pragul artei şi de ce, chiar în domeniul acesteia, n-ar exista ființe pentru care opera se rezolvă în valori de sentiment sau de rațiune, determinînd pe unii la o simplă degustare pasivă a farmecului care iradiază din ea, pe alții la o atitudine activă, exprimată prin aprecieri şi alte acte de judecată.

Multe probleme de estetică s-ar rezolva, dacă s-ar ține seama de realitatea tipurilor de receptare şi de receptori. Polemica dintre idealişti şi formalişti, care s-a urmat în tot decursul veacului al XlX-lea, se reduce în esență la neînțelegerea reciprocă a celor două tipuri marcate mai sus. Cînd Hegel defineşte frumosul drept „aparența sensibilă a Ideii", el manifestă odată cu aceasta preferința pentru conținuturile expresive, pentru elementele de clarificare. Cînd însă Zimmermann afirmă că numai „forma" este revelantă în materie estetică, „părțile considerate în afară de relațiile lor formale, adică materia, fiind din punct de vedere estetic indiferente"[8], el ne face că înțelegem că atenția sa se îndreaptă în chip unilateral către elementele de ordonare ale creațiunilor frumoase. Ar fi interesant de urmărit cum aceste poziții se dezvoltă în sistemele celor doi reprezentanți de frunte ai esteticii filozofice în secolul al XlX-lea. Adîncile analize de conținut pe care Hegel le-a consacrat artei antice şi moderne dovedesc limpede cît datora felul său de a recepta arta factorului asociativ. In ce-l priveşte pe Zimmermann, importanța factorului rațional şi normativ în concepția sa este atît de evidentă, încît încadrarea ei în tipul intelectul-apreciativ poate fi făcută cu cea mai mare uşurință. Am arătat în altă parte cum multe din dificultățile legate de istoria esteticii în secolul trecut nu pot fi rezolvate decît printr-o teorie a tipurilor estetice, a cărei dezvoltare mai nouă am încercat s-o înfățişez în *Dualismul artei* (1925). Dealtfel, nu numai în teoriile despre artă, dar şi în viața ei istorică, contrastul tipurilor de receptare şi de receptori trebuie recunoscut ca unul din cei mai însemnați factori propulsivi. Luptele literare şi artistice se dau de cele mai multe ori în numele acestor tipuri felurite. Iar dacă artiştii învinuiesc uneori pe critici că falsifică esența adevărată a artei, prezentînd-o cu o răceală care pare că nesocoteşte viața sentimentului în ea, este drept a observa că uneori aceeaşi învinuire o fac criticii artiştilor, şi anume ori de cîte ori unii față de alții se găsesc în situații tipice deosebite. Astfel de dezbateri se urmează chiar în sînul criticii, unde impresionistul înfruntîndu-se cu dogmaticul duc mai departe lupta dintre acei care, în fața artei, vor să încerce sentimente şi să depene asociații şi acei care vor s-o înțeleagă şi s-o judece.

Tipurile de receptare oferă cercetătorului o cheie care poate deschide lacătul multor probleme de estetică. Să adăugăm că această cheie nu trebuie manevrată ca un instrument al fatalității. Fiecare amator de artă se află instalat în tipul său propriu, dar nu închis fără nici o posibilitate de comunicare cu exteriorul. Cînd, aşadar,

tipul receptării nu coincide cu tipul operei în fața căreia ne găsim, avem posibilitatea să ne retuşăm atitudinea, în aşa fel încît valoarea eterogenă să nu ne rămînă veşnic străină. Am arătat de mai multe ori în decursul acestei lucrări că valoarea nu este simpla replică a unei predispoziții a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru, chiar atunci cînd nevoia corespunzătoare lipseşte. Valorile artei ne sînt deci accesibile, chiar dacă trebuie să depăşim cercul mărginit al felului nostru obişnuit de a o recepta. Poate că, odată cu acest efort, ceva din intimitatea şi spontaneitatea trăirii noastre în fața artei dispare. Poate că, odată cu aceasta, dispare şi bucuria de a ne regăsi pe noi înşine în forme străine. Cîştigăm în schimb bucuria, care nu trebuie disprețuită, a descoperirii unor ținuturi noi şi a îndepărtării limitelor experienței noastre.

7. ETERONOMIA RECEPTĂRII ARTISTICE

Interesul pe care îl arătăm artei nu se explică numai prin valorile estetice ale acesteia. Pentru ca valorile spiritului şi, printre acestea, valoarea estetică să ni se impună cu toată energia, simplul lor conținut este un motiv eficace, dar care poate fi completat şi întărit prin motive care îşi au originea în noi, nu în întruparea obiectivă a valorii. Altfel nu s-ar explica de ce putem uneori trece indiferenți, chiar cînd le înțelegem în prețul lor, pe lîngă manifestări ale adevărului, binelui sau frumosului. Am arătat de mai multe ori că valorile culturii sînt obiective, întrucît le putem intui chiar atunci cînd nu există în noi nevoia subiectivă corespunzătoare. Cînd însă această nevoie li se asociază, intuiția lor devine mai caldă şi mai puternică, şi aderențele lor cu propria noastră conştiință se întăresc. Dacă opera de artă ajunge uneori să ne vorbească atît de energic, lucrul se explică nu numai prin valorile estetice pe care ea le întrupează, dar şi prin motivele eteronomice, de proveniență intimă şi subiectivă, cu care ne îndreptăm către ea.

Aceste motive sînt, în bună parte, aceleaşi pe care le-am văzut lucrînd în sufletul artistului. Cu toate că structura artistului este diferită de a contemplatorului şi, după cum am arătat altădată, procesele sufleteşti care-i caracterizează pe fiecare în parte sînt opuse, rădăcinile activității lor se ating într-un anumit punct. împrejurarea provine poate din faptul că, în trecutul evoluției artis-

tice a omenirii, artistul şi contemplatorul se întruneau în una şi aceeaşi persoană. Cînd cîntăreţul primitiv, dealtfel ca şi ţăranul de astăzi, îşi îngîna melodia lui, el rămînea adeseori singurul său ascultător şi o făcea pentru simpla sa plăcere. Odată cu diferenţierea funcţiunilor respective ale artistului şi contemplatorului, psihologia lor a luat căi divergente, nu însă într-atît încît să nu mai aibă în comun vechile motive eteronomice care îi uneau altădată. Astăzi încă persoana care se bucură de artă o face şi pentru motive comune cu ale creatorului. Nevoia de a elibera sentimente, cărora aşezările sociale le interzic funcţiunea nestînjenită, apoi nevoia de a completa existenţa noastră, anexîndu-i un domeniu de experienţe mai vii, mai pasionale, în care senzualitatea şi fantezia să ocupe un loc mai mare, lucrează deopotrivă şi în sufletul artistului şi în acel al contemplatorului. Poate că şi afirmaţia de sine, a cărei importanţă în psihologia artistului am recunoscut-o mai înainte, îşi are rolul ei şi în îndemnul de a ne apropia de operele artei. O îndelungă frecventare a artei împrumută sufletului energii noi, adîncind experienţa şi îmbogăţind fantezia. Arta este căutată şi pentru incontestabila superioritate omenească pe care frecventarea ei o poate împrumuta cuiva. Nu spunem că aceasta e calea cea mai bună de a te apropia de artă. Ea este însă o cale cutreierată uneori, şi o analiză completă a faptelor nu o poate trece cu vederea.

Există, fără îndoială, şi motive eteronomice ale receptării, care rezultă pentru contemplator din situaţia lui specifică. Mai ales în latura de apreciere a operelor de artă intervin factori meniţi să orienteze preferinţa noastră şi care nu cuprind în ei nimic estetic. In adevăr, preferinţa pe care o arătăm unor opere de artă, sensul pe care îl dăm gustului nostru, ne clasează într-un anumit public, căruia prin voinţă socială dorim să-i aparţinem. Astfel, multe opere de artă îşi cîştigă admiratori, nu numai din pricina valorii lor, dar şi din aceea că sînt capabile să arunce reflexul unei anumite superiorităţi asupra persoanelor care declară că le admiră. Există totdeauna, printre acei care aplaudă operele de artă dificile şi delicate, indivizi care nu sînt conduşi decît de dorinţa de a se şti clasaţi într-un public rar şi distins. Dispreţul cu care aceştia privesc către valorile artistice care se bucură de audienţa cea mai întinsă, nu este decît contrapartea negativă a voinţei de a te distinge, o voinţă al cărei resort este social, nu estetic. Desemnăm un astfel de mod de a te comporta în aprecierile artistice cu numele de *snobism.* Snobismul nu explică însă toate devierile eteronomice ale gustului. Mai cu seamă cînd este vorba de valori artistice noi şi revoluţionare, publicul care le face cortegiu este într-o anumită proporţie format din persoane care, dorind inovaţia şi răsturnarea în ordinea socială generală, este firesc s-o iubească şi în domeniul mai restrîns al artei. Este, în adevăr, un fapt notoriu, simpatia cu care cercurile revoluţionare ale unei societăţi urmăresc revoluţiile estetice. Inconformismul estetic şi-a sporit totdeauna rîndurile cu adepţi ai inconformismului social. Fără îndoială că o astfel de constatare avînd numai o valoare relativă şi nu una absolută şi aplicîndu-se numai în cazurile în care prezenţa unor motive extra-estetice este evidentă, nu putem totdeauna deduce din felul gustului cuiva orientarea lui socială. în sfîrşit, dacă în oategoriile amintite pînă acum, motivul eteronomic activ este voinţa socială de a te opune sau distinge, este drept a aminti că uneori acest motiv trebuie căutat tocmai în dorinţa de a te asemăna şi integra. Multe valori artistice îşi cîştigă aderenţi numai pentru că sînt tradiţionale sau pentru că prin ele se rosteşte punctul de vedere al unei naţiuni, al unei clase sau confesiuni. Admiraţia dăruită acestor opere de artă, pentru astfel de motive, este numai un mijloc al individului de a întări în sine conştiinţa grupului social şi de a participa mai viu la sfera lui de valori. Există deci şi un conformism estetic care se alimentează dintr-un conformism social. Yiaţa artistică a unui individ se orientează astfel după numeroase motive, care depăşesc criteriile propriu-zis estetice, şi numai o analiză atentă şi condusă cu bună-credinţă poate lămuri felul în care se dozează punctele de vedere atît de deosebite ale aprecierilor sale.

8. CRITICA ARTISTICA

O examinare mai grăbită a lucrurilor, care nu lipseşte din unele tratate de estetică, prezintă critica artistică drept o aplicare a principiilor esteticii filozofice la cazurile particulare ale operelor de artă. Critica artistică ar fi, aşadar, faţă de estetică, ceea ce este clinica medicală faţă de principiile fiziologiei şi patologiei. Cine gîndeşte astfel se lasă însă ademenit de analogii prea simple pentru a fi adevărate. Nu există nici un critic de artă care, ţinînd în evidenţă principiile esteticii sale şi confruntîndu-le necontenit cu impresiile sau judecăţile pe care i le trezeşte opera de artă, să decidă despre caracterul şi valoarea acesteia din urmă numai după ce invocă pe cele dintîi. Desigur, modalitatea expunerii critice poate să ia şi această formă. Mai cu seamă în vechea critică dogmatică a clasicismului, lucrarea critică părea a lua mai totdeauna forma confruntării impresiei cu principiile şi a judecăţii călăuzite de norme deplin conştiente şi exprimate. Aci nu este însă vorba de forma expunerii, care, după cum ştim, poate disimula sau interverti ordinea psihologică reală. Există, de pildă, lucrări ştiinţifice care adoptă forma expunerii inductive, pornind de la fapte şi culminînd în adevăruri generale, deşi procesul psihologic care le-a stat la bază a putut fi tocmai contrariul, cercetătorul putînd porni de la un adevăr general, în cadrul căruia a încercat apoi să comprime materialul empiric al faptelor. împrejurarea poate fi şi alta. Cercetătorul poate să dea o formă deductivă expunerii sale, deşi adevărurile generale de la care porneşte n-au fost obţinute decît printr-o elaborare anticipată a materialului empiric. Forma expunerii nu permite deci nici o concluzie cu privire la realitatea procesului psihologic. O constatare care trebuie să ne facă prudenţi cînd este vorba a afirma că există vreo critică artistică, fie chiar numai aceea a dogmatismului clasic, care să pornească dintr-o aplicare deliberată a principiilor estetice.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că orice critică artistică este şi trebuie să rămînă o simplă însăilare de impresii, cărora le lipseşte orice atingere cu sfera raţională a principiilor. Atingerea există mai totdeauna, dar nu prin baza procesului critic, aşa cum socoteşte prejudecata indicată mai sus, ci prin plafonul şi culminarea lui. Critica artistică nu porneşte sau ,[nu] trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă şi le atinge, de fapt, în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă **a** receptării artei, şi anume forma ei cea mai completă şi mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă şi aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun şi să reprezinte plenitudinea de funcţiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepţie normativă a criticii, idealul ei, anticipat, de fapt, în realitatea literaturii critice, de atîtea forme ale criticii, cîte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice există.

în adevăr, există mai întîi o formă descriptivă şi asociativă a criticii, care nu este mai mult decît transcrierea conţinutului de sentimente obiective, dispoziţionale şi reactive, pe care opera de artă le trezeşte, şi reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în faţa operei de artă şi ce visează în legătură cu ea. *Impresionismul critic,* forma cea mai elementară a criticii artistice, nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conţinuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar şi la înlănţuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul ei şi la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă a *criti-*

cii morfologice şi stilistice, care scoate în evidenţă felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivaţiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează şi unitatea de viziune care o susţine. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulţumeşte numai să exprime astfel de judecăţi cu privire la morfologia şi caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze şi aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizînd dacă opera este, în adevăr, unitară şi originală sau nu, dacă răsunetul ei rămîne superficial sau adînc şi dacă ea poate fi considerată ca o creaţiune nouă, bogată în iniţiative şi atingînd un nivel de armonie şi plenitudine în raport cu unele iniţiative anterioare sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără nici un viitor. Numai în cadrul acesta al *criticii apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziţii iniţiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

Dacă lucrarea critică ar debuta cu afirmarea principiilor şi ar continua cu aplicarea lor consecutivă la cazul particular al operelor, ea n-ar fi altceva decît un rece exerciţiu şcolăresc sau o operaţie mecanică, lipsită de orice putere de a convinge pe cineva. Căci în materie critică, forţa aprecierilor izvorăşte din limpezimea judecăţilor de structură care le susţine, dintr-o vedere clară asupra morfologiei şi caracterului stilistic al operei. Ce valoare puteau avea oare aprecierile criticilor francezi din veacul al XVIII-lea asupra dramei lui Shakespeare, declarat drept un „autor barbar", cît timp se putea face dovada că astfel de estimaţii nu erau conduse de o înţelegere limpede şi adecvată a particularităţii stilistice şi a formei intime pe care o posedă opera marelui poet englez ? Tot astfel, orice judecăţi morfologice şi stilistice trebuie să se sprijine pe trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală. Căci judecăţile artistice nu se aplică asupra unui material mort, inert şi exterior, ci asupra unor evenimente intime, care trebuiesc realizate în deplina lor existenţă subiectivă, mai înainte de a trece la raţionalizarea lor. Cum am putea oare vorbi despre unitatea operei, despre interesul şi motivaţia ei, despre felul caracteristic al viziunii care o animă, dacă opera însăşi n-ar fi devenit în prealabil un eveniment intens resimţit al conştiinţei noastre ? Formele şi etapele lucrării critice se condiţionează deci în ordine succesivă şi ascendentă. Şi dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară şi primitivă a criticii, dacă forma ei dogmatică şi apreciativă ni s-a dovedit mecanică şi neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care uneşte aceste două extreme poate elimina neajunsurile lor, integrînd chipul deplin şi ideal al criticii de artă. Evident, integrarea poate uneori să nu se producă, de vreme ce există nu numai etape ale receptării, dar şi tipuri ale ei. Şi dacă există un tip sentimental-asociativ al receptării şi unul intelectual-apreciativ, există, fără îndoială, şi tipurile corespunzătoare de critică, marcate de condiţia inevolutivă a tuturor structurilor tipice. Există critici care nu se pot ridica peste simplele impresii sentimentale şi critici care nu izbutesc niciodată să dea o bază de intuiţie judecăţilor şi aprecierilor lor. Orice structură morală este, în adevăr, un ansamblu de limite şi fatalităţi, în raport cu care idealul criticii reprezintă ţinta unei depăşiri şi a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea care reuşeşte să înfrîngă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedeşte aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace şi din cît mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se opreşte să-i răspundă cu un aparat de rezonanţă care nu emite decît un singur sunet. Este cel mai bun criticul care nu este prizonierul unei singure structuri şi acela care, reuşind să se depăşească pe sine, poate intra şi răsfrînge dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă fineţe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conştiinţei este o condiţie indispensabilă a criticii.

Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de nici un ajutor criticii artistice ? Nu punem această întrebare cu intenţia de a găsi o legitimare esteticii, care, ca ştiinţă, se poate dispensa de valoarea oricărei utilităţi. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relaţia în care stă o activitate prac-

tică cu fundamentul ei teoretic, nu rezultă cumva că estetica poate rămîne indiferentă criticilor ? Este sigur că lucrurile nu stau aşa, deoarece principiile estetice trebuie să rămînă la dispoziţia criticului, pentru a interveni ca forţe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenţia aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile şi impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca nişte forţe adînc însumate ale conştiinţei criticului, ca nişte energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă şi o conştiinţă estetică, şi dacă această conştiinţă a trecut şi prin şcoala reflecţiei filozofice asupra artei, este de presupus că reacţiile lui vor fi mai bogate şi mai complete.

9. CATEGORIILE ESTETICE

O expunere a întregului domeniu al esteticii, cum a fost aceea încercată în lucrarea noastră, nu poate să nu se oprească şi în faţa problemei *categoriilor estetice* sau a *modificărilor frumosului,* nişte nume colective prin care sînt înţelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul şi urîtul, comicul şi umorul, graţiosul, sublimul şi tragicul. Se cunoaşte locul important pe care problema modificărilor frumosului l-a ocupat în sistemele de estetică idealistă a veacului trecut. însemnătatea acestui loc decurgea din două feluri de consideraţii. Mai întîi, din pricina faptului că prin teoria categoriilor estetice se putea întrece exclusivismul preocupărilor pe care teoriile estetice ale clasicismului le lăsase moştenire. Estetica clasică, aşa cum sistematizase experienţa artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse, de fapt, decît o singură formă a artei, şi anume *frumosul,* adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealistă şi în subiect, printr-o atitudine de contemplaţie liniştită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile şi comediile trebuiau să rămînă creaţiuni frumoase. Termenul de frumos este luat, în acest înţeles, în una din accepţiunile lui posibile, şi anume în aceea limitată, de categorie estetică, nu în accepţiunea mai largă de *izbutit estetic,* care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. în terminologia tratatului nostru, frumoase sînt toate operele care rea-

lizează condiţiile constitutive ale artei, pe cînd pentru idealişti, numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume. Experienţa artistică mai nouă făcea într-acestea dovadă că idealul care conducea vechea estetică a clasicismului devenise cu totul insuficient. Mai cu seamă arta culturilor creştine şi nordice nu mai putea fi încadrată în formula frumosului. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici drama lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul nu puteau intra în limitele vechii estetici. De aceea nu este de mirare că tocmai în Englitera şi într-un moment în care se poate înregistra aurora marii mişcări europene a romantismului, un cercetător ca Ed. Burke simte nevoia să dubleze vechea teorie a frumosului, prin aceea mai nouă, deşi cu unii strămoşi, a sublimului.[1] Din acest moment, dicotomia frumos-sublim apare în toate tratatele de estetică. Kant o introduce în *Critica judecăţii* şi o face populară. Dar faptul cel mai hotărîtor de care estetica trebuia să ţină seama este folosinţa întinsă pe care creaţia mai nouă o dădea categoriei *urîtului* în artă, adică acelei varietăţi a ei definită, în obiect, printr-o violentă caracterizare realistă şi, în subiect, printr-o atitudine de împotrivire, pătrunsă de numeroase sentimente neplăcute. Se cunoaşte rolul pe care l-a jucat urîtul în arta romantică şi în acea a culturii cu care romantismul înnoda cu o deosebită predilecţie firul tradiţiei, cultura gotică a Nordului. Fr. Schlegel, una din căpeteniile romantismului german, cere deci o estetică a urîtului, cu mult înainte ca Victor Hugo în Franţa să pledeze pentru drepturile lui, în numele adevărului în artă.[2] Expresia sistematică a acestei năzuinţe apare însă abia la mijlocul veacului trecut, odată cu lucrările unui Fr. Th. Vischer şi ale unui K. Rosenkranz, care publică pentru prima oară un vast tratat închinat *Esteticii urîtului*[3]. Cu aceşti teoreticieni, urîtul nu mai este dealtfel o simplă categorie estetică şi, ca atare, un concept periferic al ştiinţei. El devine, alături de frumos, conceptul ei central, substanţa care precipită toate formele artei. Căci după cum răul este forţa propulsivă a binelui, limita de la care porneşte şi peste care trebuie să se afirme idealul moral al omului, tot astfel urîtul este materia asupra căreia se aplică acţiunea de idealizare a frumuseţii. Astfel, pentru Vischer, toate formele artei, comicul şi umorul, sublimul sau tragicul, rezultă din dozări diferite ale frumosului şi urîtului şi din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sînt deci alterări ale frumosului pur şi adevărata problemă estetică este aceea a modificărilor frumosului. Punerea acestei probleme în centrul de perspectivă al cercetării avea deci avantajul de a îndepărta limitele prea apropiate ale vechii estetici clasice şi de a oferi replica teoretică faţă de aspiraţia timpului către formele viguros caracteristice ale creaţiei.

Astăzi, cînd toate aceste nevoi au fost pe deplin satisfăcute, putem examina problema categoriilor estetice cu mai multă libertate. Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele altfel decît pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care îl ocupau în idealism.[4] Căci, mai întîi, nu se vede deloc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sînt menţionate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticii : frumosul şi urîtul, graţiosul, comicul şi umoristicul, sublimul şi tragicul. Impresiile pe care le putem primi de la artă se mai pot grupa şi în alte clase tipice, cum ar fi, de pildă, bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul ş.a.m.d. Unii cercetători şi-au dat seama de posibilitatea şi de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiţionale. Cum însă năzuinţa de a nu lăsa la o parte nici una din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oţioase, cercetătorii s-au hotărît uneori să comprime noile categorii în cadrele celor vechi. Astfel, cine parcurge sistemul lui J. Volkelt are ocazia să observe cum printre varietăţile sublimului sînt trecute şi categorii care nu mai au nimic de-a face cu accepţiunea pe care i-a dat-o termenului Pseudo-Longin către finele antichităţii şi pe care au împrospătat-o Burke, Mendelssohn sau Kant, pentru timpul nostru. Volkelt, de pildă, trece printre varietăţile sublimului şi impresia de solemnitate *(das Feierliche)*.[5] Este evident însă că

între sentimentele pe care le încercăm în faţa oceanului dezlănţuit şi acelea pe care ni le sugerează o festivitate de mare pompă, cum ar fi învestirea unui însemnat conducător politic sau religios, nu este nimic comun sau numai analogii atît de îndepărtate, încît înglobarea lor într-o singură clasă riscă să nesocotească ceea ce este mai propriu fiecăruia din ele. Teroarea, care, după toate analizele consacrate sublimului dinamic al naturii, este unul din elementele sigure ale impresiei de ansamblu, lipseşte din sentimentul solemnităţii. Iar reverenţa, emoţia întăritoare de respect şi admiraţie, o adresăm, în cazul sublimului, după cum s-a mai spus, personalităţii noastre morale, aceleia care, întocmai ca trestia gînditoare a lui Pascal, ajunge să se resimtă superioară chiar forţelor celor mai cumplite ale naturii, pe cînd, în cazul festivului, ea se adresează unei persoane străine, a cărei demnitate o privim cu satisfacţie, fără umilinţa şi strivirea noastră, dar şi fără afirmarea orgolioasă de noi înşine în momentul următor. Solemnul nu poate deci lua loc în sfera sublimului, unde nu s-a putut situa întîmplător decît pentru a nu deschide poarta numărului aproape nelimitat al aşa-numitelor categorii estetice.

Spun : aşa-numitele categorii estetice, pentru că toate noţiunile înşirate mai sus ţin de conţinutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urîtul, în înţelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori şirul în chip aproape nesfîrşit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conştiinţei. Ele desemnează deopotrivă conţinuturi ; ele sînt noţiuni care se aplică materiei sau fabulaţiei operei. Aşa-numitele categorii *estetice* stau deci în afară de sfera estetică a artei. împrejurarea devine evidentă, dacă ne gîndim că există nu numai un frumos, un urît sau un graţios al artei, dar şi astfel de însuşiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau dezlănţuite ale firii. Există apoi un comic sau un umoristic al împrejurărilor sociale şi un tragic care însîngerează istoria. S-ar putea obiecta că nu descoperim

toate aceste însuşiri în realitatea practică decît după ce privirile noastre au fost formate în şcoala artei. Şi, de fapt, adeseori cînd rămînem mişcaţi în faţa frumuseţii unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care rîdem pe Harpagon, după cum recunoaştem cu un zîmbet plin de simpatie pe Don Quichote în idealistul depărtat de realitate. Numele acestor figuri sau ale acestor eroi revin adeseori pe buzele noastre cînd este vorba să caracterizăm frumosul, comicul sau umoristicul din natură şi societate. Există însă destule cazuri în care astfel de impresii se constituiesc şi fără sprijinul vreunei amintiri din literatură sau artele plastice. Nici farmecul care pune stăpînire pe sufletul îndrăgostitului, nici veselia invincibilă a şcolarului care observă maniile comice ale magistrului său nu se călăuzesc de vreun model artistic. Cineva ar da chiar dovada unei regretabile răceli a sufletului şi n-ar mai lăsa nici o îndoială că adevărata emoţie nu se produce în conştiinţa sa, dacă, în faţa întîmplării unui om plin de virtuţi care cade victima asprelor întocmiri sociale, n-ar putea să spună decît că el îi aminteşte pe Antigona lui Sophocle sau pe Torquato Tasso al lui Goethe. Tragicul nu este numai o închipuire a poeţilor, dar o trăsătură constitutivă a realităţii, 'astfel întocmită încît eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenţei caracterului său.[6] Dacă tragicul ar exista numai în închipuirea poeţilor şi nu în firea lucrurilor, el n-ar mai putea stoarce din sufletul nimănui acel amestec de teroare, de milă şi de admiraţie în care s-au recunoscut componentele emoţiei tragice. Nu numai, aşadar, că tragicul realităţii nu este resimţit prin analogie cu acel al poeziei, dar mai degrabă acesta din urmă îşi extrage toată forţa şi valoarea lui din tragica întocmire morală şi metafizică a realului. Dacă fabulele tragice nu s-ar desprinde din acest fundal al realităţii, ele n-ar fi decît un simplu joc care n-ar putea mişca pe nimeni.

Tot astfel, comicul sau umoristicul trezesc veselia noastră pentru că denunţă stări reale de lucruri. în adevăr, redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată şi făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă. Umoristicul este şi el o dernas-

care, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile sau stîngace care o ascund. Rîdem în ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi şi în cel de al doilea pentru a răscumpăra. Veselia noastră are în fiecare din aceste împrejurări cîte o altă semnificație.[7] Sigur este însă că operele poeților nu ne-ar înveseli atîta dacă, în ambele cazuri, n-am continua o luptă împotriva imposturii şi în favoarea meritului modest şi ascuns, pe care o începem din viață. Totdeauna rîsul este semnul unei satisfacții, înregistrată pînă şi în starea de rnai bună dispoziție a corpului nostru, crescut parcă în puterile lui. Astfel de satisfacții, la care participă întreaga noastră ființă, nu s-ar produce însă dacă n-am răspunde cu ele realității lucrurilor şi nu închipuirii poeților. Rîsul poeților este făcut posibil şi întemeiat pe rîsul tuturor oamenilor care au trebuit vreodată să smulgă masca de pe chipul nulității împodobite cu aparența valorilor sau de pe acela al valorii adevărate, ascunsă după chipuri de a fi şi de a face inferioare rangului ei. Există un *serios* al comicului, fără de care n-am rîde. Chiar în fața improvizațiilor celor mai bufe ale unui măscărici de bîlci, rîdem pentru că ne reamintim de un defect omenesc pe care l-am demascat altădată şi de care am rîs în trecut. Astfel, dacă rîsul este totdeauna o satisfacție, rîsul pe care ni-l produc înfățişările artei comice este o satisfacție îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiştilor. S-a spus că emoția comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decît în societate şi nu ne putem sustrage contagiunii comice care a cuprins o adunare. Chiar în cazul citirii solitare a unei schițe umoristice sau a contemplării fără martori a unei caricaturi, stabilim o legătură de societate cu un semen plin de prestigiu, şi anume cu artistul creator al acestor opere.

Să adăugăm că, întocmai ca tragicul, comicul sau umoristicul, nici frumosul, urîtul sau grațiosul nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea naturii. Lucrul este atît de adevărat, încît putem distinge cu multă limpezime între frumusețea, urîțenia sau grația modelului natural şi meritul estetic al prelucrării lui estetice. Există modele de o mare frumusețe sau grație, în care adică lucrarea de creştere a naturii a ajuns la deplina ei înflorire sau a primit răsfrîngerea unei superioare sfere spirituale, şi care în redarea lor artistică nu sînt decît opere neizbutite şi banale. Există, dimpotrivă, modele umane de o fioroasă urîțenie, în care adică lucrarea de înflorire a naturii a fost comprimată, abătută[8] sau retrogradată către un tip bestial din seria evoluției filogenetice, şi care poate rămîne baza unei capodopere artistice. N-am putea însă distinge atît de clar între frumusețea, grația sau urîțenia modelului sau a motivului şi aceea a transfigurării lor artistice, dacă cele din urmă n-ar ține de sfera evaluărilor estetice şi cele dintîi de sfera evaluărilor extraestetice. Fără îndoială, artiştii care îşi aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii cînd preferă operațiile de stilizare idealistă, tot astfel artiştii care tratează urîtul, cînd optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atît de frumoase ca în pînzele lui Rafael sau Tizian, nici bărbați atît de urîți ca în acele ale lui Goya. Aceasta nu înseamnă deloc că frumosul şi urîtul nu există în natură şi că, mai înainte de intervenția artei, forțele naturii înseşi nu s-au însărcinat a conduce pe unii indivizi la gradul suprem al înfloririi lor armonioase şi nu i-au împiedicat sau abătut pe alții, făcînd ca tipul specific al umanității lor să se închircească şi să se ascundă sub diformitățile vîrstei, ale bolii, ale viciului sau ale unei munci istovitoare şi degradante.

Constatarea că aşa-numitele categorii țin de conținutul eteronomic al operelor mai rezultă şi din aceea că ele sînt supuse unei variații în timp, care limitează epoca în care sînt folosite cu mai multă preferință. Am arătat şi altă dată că operele de artă sînt vremelnice prin conținutul lor. Cînd interesul pentru acest conținut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrînețe din care nu le salvează parțial decît însuşirea lor de realizări estetice, adică de prelucrări ale materiei sau ale datelor conştiinței, peste care s-a imprimat pecetea sufletului original al artistului. Dacă însă facem abstracție de caracterul estetic al operei, rezervînd atenția noastră pentru cuprinsul categorial al operei, observăm adeseori cum acesta din urmă nu poate să se sustragă oscilațiilor

timpului. Astfel, în tot decursul veacului trecut, idealul frumuseții a cunoscut soarta unei impopularități care a putut face discutabil chiar meritul unui artist ca Rafael. Publicul artistic arăta un fel de oboseală în fața frumuseții desăvîrşite şi cu orice preț. Gustul epocii mergea către caracterizările mai realiste şi adevăratul model omenesc care conducea silințele artistice încetase de a mai fi tipul uman desăvîrşit, aşa cum putuse ieşi din înflorirea nestingherită a naturii, pentru a lăsa locul omului determinat de condițiile relative ale existenței lui istorice, sociale sau biologice. In acelaşi fel s-a putut constata dispariția tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi : un proces care în ultimul secol n-a încetat să se accentueze. Răsărită odată cu concepția eroică a vieții, adică cu atitudinea omului potențat în conştiința de sine pînă la punctul în care îndrăzneşte lupta nimicitoare cu forțele naturii şi ale destinului, tragedia nu s-a putut menține în cadrul democrațiilor nivelatoare ale secolului trecut. Şi fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze şi conformiste, trăind paşnice şi ocrotite de statul polițienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi citite şi admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură pe care o resimțea încă omul mai tînăr şi mai individualist al unor societăți în care viața era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenți. în insula individualistă a Nordului scandinav, tragedia mai trăieşte un singur moment cu Henrik Ibsen, dar geniul acestui mare poet n-a putut împiedica procesul care se găsea în curs.[9] Tragedia n-a putut fi salvată nici de el, nici de silințele împreunate ale unui Nietzsche şi Wagner. Nietzsche sfîrşeşte prin a admira opera *Carmen* a lui Bizet, după ce recunoscuse că odată cu *Parsifal,* Wagner părăsise idealul tragic în favoarea unei concepții a omului care își găseşte îndeplinirea destinului său nu în lupta eroică, ci în senzația liniştitoare a atingerii misterelor divine. Este dealtfel puțin probabil că publicul care venea în număr din ce în ce mai mare să asculte dramele muzicale ale lui Wagner să fi vibrat vreodată tragic şi eroic. Marele succes al

acestor compoziții provenea din alimentul moral pe care îl găsea în ele o lume obosită, dornică de spectacole strălucite sau de senzații quietiste, care să adoarmă turmentata conştiință de sine, cum această muzică în contact cu subconştientul omului putea oferi din abundență.[10] Crepusculul frumosului şi al tragicului în arta mai nouă dovedeşte că aceste categorii sînt noțiuni determinate istoric, ținînd de conținutul eteronomic şi vremelnic al operei, nu de forma nesfîrşit mai durabilă a prelucrării estetice.

In fine, aşa-numitele categorii sînt noțiuni obținute dintr-o sistematizare a aspectelor vieții sau ale naturii sub un alt unghi decît acel propriu-zis estetic. De obicei, ele sînt noțiuni metafizice sau morale. Cine urmăreşte, de pildă, felul în care s-a constituit noțiunea modernă a sublimului se poate cu uşurință convinge de caracterul ei eteronomic. Undeva, la bază, departe, poate pe la mijlocul primului secol după Cristos, apare prima dovadă a unei sensibilități care a vibrat în contact cu sublimul şi care era a unui om trăind în sfera culturii greceşti şi iudeo-creştine. Autorul necunoscut al *Tratatului despre Sublim,* un grec sau un evreu din epoca elinismului, aduce exemple despre sublim atît din textele homerice, cît şi din acele ale *Bibliei,* din care spicuieşte versetul renumit al *Genezei :* „A spus Dumnezeu să se facă lumină şi lumină se făcu ; să se facă pămîntul şi pămîntul se făcu". Intr-acestea, teoria modernă a sublimului, aşa cum au elaborat-o un Kant sau un Schiller, păstrează din sfera de reprezentări ale creştinismului ideea superiorității nemăsurate a personalității morale a omului, depozitarea unei scîntei desprinsă din divinitate, care ne face să ne simțim mai presus de puterile răzvrătite ale naturii şi chiar de infinitul ei. Infinitul naturii este apoi o idee apărută lumii moderne odată cu modificarea icoanei astronomice a lumii în timpul Renaşterii. Atunci, în acele secole de profunde schimbări, apare minții omeneşti, odată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gîndeşte şi se ridică astfel deasupra lui. Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întîi în sufletul filozofilor astronomi ai Renaşterii, în sufletul unui Nicolaus Cusanus şi Gior-

dano Bruno, privind nesfîrşirea cerului înstelat, căruia, în chip foatre semnificativ, Immanuel Kant nu-i găsea o realitate care să-i facă echilibru decît în legea morală, prezentă în adîncurile conştiinţei umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu s-a format din prelucrarea unui material artistic sub un unghi estetic, ci din speculaţia metafizică şi morală asupra naturii şi omului.

Tot astfel, teoria graţiosului apare încă din prima clipă la Plotin, ca un moment esenţial al sistemului său filozofic. Pentru Plotin, graţia nu este decît reflexul ideii de Bine în lumea inteligibilelor.[11] Şi cu toate că, pentru noi, între timp, ideea de graţie s-a laicizat prin folosinţa deseori frivolă pe care i-a dat-o secolul al XVIII-lea, Schiller a ştiut să restabilească legătura cu vechile ei izvoare spirituale, înţelegînd prin graţie acel fel de a se mişca al omului, care nu manifestă eforturile penibile ale unei voinţe morale în luptă cu instinctele şi înclinaţiile, ci o spontaneitate uşoară şi fericită, care dovedeşte că voinţa morală şi înclinaţiile au ajuns să se armonizeze în unitatea „sufletului frumos". Graţia este deci documentul unui merit care n-a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele atît de fericit întocmite, încît fără nici o silinţă şi în chip cu totul natural, toate faptele lor păstrează o întipărire de nobleţe.[12] Vechea explicaţie metafizică a lui Plotin este astfel înlocuită de Schiller cu una de caracter etic, dar speculaţia acestuia din urmă continuă a se mişca într-un cerc atît de evident eteronomic, încît în tratatul său despre *Graţie şi demnitate* el nu simte niciodată nevoia să invoce vreun exemplu împrumutat artei. Nu mai este necesar să amintesc şi celelalte categorii, despre care lucrurile esenţiale au fost pomenite mai sus, pentru a înţelege că oricare din noţiunile acestea pun în mişcare reprezentări metafizice şi morale şi că, aplicate la artă, ele aparţin sferei extraestetice.

*

Se pune însă întrebarea dacă, în această calitate chiar, categoriile nu trebuie să ocupe un loc mai întins în cercetarea estetică ? Am arătat altă dată mai pe larg cum

conţinutul eteronornic al operelor determină forma lor. Ceea ce o operă devine, spuneam atunci, atîrnă şi de conţinutul de valori pe care ea îl cuprinde. Nu cumva există atunci o structură specifică a frumosului şi urîtului, a tragicului şi sublimului, a graţiosului, comicului şi umoristicului ? Nu există oare moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare şi idealizare, care corespund acestor conţinuturi eteronomice ? Fără îndoială că astfel de moduri există. Mulţumindu-ne cu puţine exemple, vom spune că eroul tragic nu este niciodată ales din aceeaşi lume ca personajul comic. Altfel de sentimente de relaţie sînt întreţinute cu unul şi cu celălalt, şi fiecare din ei este izolat într-un alt plan al realităţii sociale. Poetul priveşte de jos către eroul tragic, în timp ce urmăreşte de sus tribulaţiile figurii comice, cu un singur sentiment, al propriei sale superiorităţi. Din această pricină, poetul comic merge uneori pînă la caracterizări de amănunt, care nu apar niciodată sub pana tragicului. Eroul tragic se menţine în linia unei simplicităţi monumentale, pe cînd odată cu comedia se introduce, chiar în epocile clasice, un netăgăduit curent de realism. Caracterul tragic este rotunjit în perfecţiune sferică asupra sa însuşi, închis faţă de adversităţile naturii, societăţii sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu altera. Figura comică este însă contradictorie prin excelenţă şi gata să se despice în elementele ei, îmbinate într-o unitate cu totul precară şi provizorie. Compoziţia tragică va cere deci o stringenţă a organizării ei, un statism de bloc masiv, care nu este necesar comediei. Frumosul este într-acestea coordonat cu noi; apariţia lui este situată într-o lume accesibilă, faţă de care nutrim sentimentele unei cordialităţi deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decît în cazul tragicului, deşi mult mai puţine decît în acela al comicului sau al umoristicului. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămînă frumoase ; considerarea lor trebuie să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este duşmanul frumuseţii. Viziunea plastică îi este cu mult mai proprie. Graţia aparţine, de asemeni, tipurilor idealiste, deşi ea ni se poate dezvălui şi de sub

aparențe ingrate, tratate cu minuție realistă. In acest caz, ea se asociază însă cu umorul, ceea ce, de fapt, se întîmpla destul de des. Conținuturile eteronomice desemnate prin numele categoriilor au astfel numeroase consecințe în structura operelor, dar nu unele care să nu poată fi reduse la tipurile de artă descrise încă din primul volum. * Ceea ce este mai general în structurile posibile ale operelor, aşa cum sînt ele determinate de feluritele conținuturi eteronomice amintite, a fost, aşadar, descris de mai înainte. Ceea ce este însă cu totul special, pentru că rezultă dintr-o diferențiere a conținutului pe care categoriile amintite nu o istovesc nicidecum, se rezolvă într-o seamă de însuşiri care trebuiesc examinate de la caz la caz şi pe care estetica generală le poate lăsa în afară de cercetarea sa.

* Evidentă scăpare a autorului: mențiune perpetuată de la ediția I, apărută în două volume (n. ed.).

NOTE

I. PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

1. Frumosul natural şi [frumosul] artistic

1. G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen liber Ăsthetik,* hgb. von Hotho, 3 Bd., 1849, I, p. 131 şi *passim.* Acelaşi mod de a reflecta legătura dintre frumosul natural şi artistic în raport cu obiectul esteticii a fost aproape permanent în cadrul idealismului. Părerea lui Hegel este anticipată de Schelling, care scrie : „Cercetătorul entuziast al naturii cunoaşte pe cale sensibilă adevăratele modele *(Urbilder)* ale formelor, pe care în natură le găseşte exprimate numai într-un chip confuz, abia în operele artei şi în chipul în care lucrurile concrete apar în acestea" *(Vorlesungen iiber die Methode des akademischen Studiums,* 1803, 14, Vorl., *in fine).* Pentru Schelling estetica devine astfel filozofie a artei. La fel pentru Solger *(Vorlesungen iiber Ăsthetik,* I—II, hgb. v. P. Heyse, 1829). Ceea ce numim frumosul natural nu este pentru acest cercetător decît produsul considerării naturii ca opera unei arte divine sau prin prisma fanteziei creatoare (I, 10 ; II, 215 urm.). în acelaşi fel, Schleiermacher *(Vorlesungen iiber Ăsthetik,* hgb. *von Lommatzsch,* 1842) exclude din estetică studiul aşa-numitului frumos natural, ca unul care nu este produsul activității omeneşti, cum este arta (p. 34). Fr. Th. Vischer *(Ăsthetik oder Wiessenschaft des Schonen,* II Bd., 1847, p. 3-24) urmează părerea maestrului său Hegel cînd rezervă frumosului natural simplul rol de a pune fantezia în mişcare, pentru a găsi sub înfățişarea lui brută forma pură a artei. Dezvoltînd acest punct de vedere, ajunge Vischer mai tîrziu *(Kritik meiner Ăsthetik, Kritische Gange,* VI, 1873) să ceară excluderea aşa-numitului frumos natural din sistemul esteticii. Ideea unui frumos natural

ar presupune o varietate a frumuseții existînd independent de corelația unei conștiințe, ceea ce nu poate fi niciodată cazul. în doctrina contemporană, obiectul esteticii este redus la frumosul artistic de K. Lange *(Das Wesen der Kunst,* I—II, 1901, 2 Aufl., 1907) și, sub numele de „știință generală a artei", de E. Utitz *(Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I—II, 1914—1920).*

2 Despre frumusețea întregii naturi *(allgemeine Weltschdnheit)* vorbește și Julius Schultz *(Naturschonheit und Kunstschdnheit,* în *Zeitschrift filr Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* VI, 1911, 2, p. 214 urm.). Aspectele urîte ale naturii, cum sînt, de pildă, organismele care ne inspiră spaimă sau dezgust, obțin acest efect numai prin analogiile pe care le sugerează cu anumite defecte sau infirmități omenești. Maimuța este urîtă numai pentru că amintește pe unii oameni diformi. „Chiar creaturile respingătoare, scrie Schultz (op. *cit,* p. 217), reintegrează frumusețea generală a lumii, pentru cine reușește să elimine din conștiință acele comparații fatale și să restabilească starea de contemplație pură." Explicația faptului că întreaga natură ne apare frumoasă o găsește E. Utitz în împrejurarea că o însuflețim cu sentimentele noastre mai profunde. „O operă de artă, scrie Utitz *(Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* voi. 1914, p. 167), poate să ne pară inferioară pentru că resimțim «voința» manifestată în ea drept neînsemnată, meschină sau ridicolă. Acest lucru este în fața naturii cu neputință, deoarece proiectăm în ea trăirea noastră cea mai intimă și numai rareori sîntem înclinați către acea aspră și nemiloasă autocritică, menită a ne face să găsim această trăire deopotrivă de neînsemnată, meschină sau ridicolă. Chiar dacă am ajunge în această situație, am condamna numai propria noastră incapacitate... Natura și arta stau în fața aprecierii noastre ca două date în întregime felurite. Arta este ceva plasticizat, format, pătruns de o voință determinată care se comunică tocmai prin felul particular al plasticizării și formării. Această «voință» o împrumutăm noi naturii, umplînd astfel cu viață niște forme goale. De aceea judecata noastră de valoare nu atinge natura, ci pe noi, întrucît întrunim în aceeași persoană pe creator și pe acel care se bucură de creație. Din această pricină, ar fi poate mai bine în loc de a spune: «Natura este pretutindeni deopotrivă de frumoasă», să afirmăm că, întru cît atîrnă de ea, natura este totdeauna la fel de capabilă să prilejuiască trăirea estetică."

3. Caracterul etero-cosmic al artei îl relevă și Al. Baumgarten *(Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus,* 1753, § 52, tr. germ. A. Riemann, în *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur,* hgb. v. Fr. Saran, 1928, p. 123), care creează și expresia : *figmenta heterocosmica,* ficțiuni poetice imposibile în cadrul acestei lumi, pe care le distinge dealtfel de ficțiunile imposibile în cadrul oricărei lumi : *figmenta utopica.*

4 J. M. Guyau, *Les problemes de l'esthetique contemporaine,* 1884, ed. 8, p. 69.

5 „Frumusețea bărbatului este creația femeii și frumusețea femeii este creația bărbatului", scrie J. Schultz (op. cit., p. 234).

6 J.-J. Rousseau, *Les reveries d'un promeneur solitaire,* ed. Garnier, p. 52.

7 Fr. Amiel, *Journal intime,* 11 avril 1868.

8 F. R. de Chateaubriand, *Le genie du Christianisme,* ed. Flammarion, p. 119.

9 Fr. Schiller, *Vber naive und sentimentale Dichtung,* 1875. Asupra întregii dezbateri de idei în care a luat loc contribuția lui Schiller, vd. T. Vianu, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik,* 1924.

10 M. Barres, *Les Deracines,* ed. Nelson, p. 193 urm.

11 Asupra influenței artei în contemplarea naturii, considerații interesante în E. Utitz (op. *cit,* voi. II, p. 157 urm.). Vd., de asemeni, K. Lange, *Das Wesen der Kunst,* 1901, voi. II, p. 349 urm.

12 Discursul de răspuns în Acad. Fr. cu ocazia recepției lui Fr. Mauriac, 17 noiembrie 1933.

13 M. Barres, *Du Sang, de la Volupte et de la Mort,* ed. Pion, p. 198.

2. Problemele esteticii

1 M. Dragomirescu, *La science de la litterature,* voi. I, 1928, p. 136 urm.

2 G. Seailles, *Essai sur le genie dans l'art,* 4, ed. 1911, p. 273.

3 B. Croce, *L'Esthetique,* 1902, tr. fr., p. 117.

4 G. Flaubert, *Correspondance,* 26 decembrie 1838.

5 Plotin, *Enneade,* I, 6, 2.

6 Mărturia lui Mozart, adeseori citată, ap. Otto Jahn, *W. A, Mozart,* voi. III, p. 423-425.

3. Izvoarele şi metodele esteticii

1 W. Folkierski, *Entre le classicisme et le* romantisme, 1925, p. 59.

2 Fr. Schiller, *Briefwechsel mit W. v. Humboldt,* hgb, von A. Leitzmann, 26 octombrie 1795.

3 W. Worringer, *Abstraktion und Einfiihlung,* 1908. Asupra lucrărilor lui Worringer, vd. T. Vianu, *Dualismul artei,* 1925.

4 W. Worringer, *op. cit.,* p. 16.

5 H. Kiihn, *Die Kunst der Primitiven,* f. a., p. 15.

6 Asupra contribuţiei acestora, vd. T. Vianu, *Autonomizarea esteticii,* în volumul *Arta şi frumosul. Din problemele constituţiei şi relaţiei lor,* 1931.

7 Cercetările lui Karl Groos în această privinţă sînt : *Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers* (în *Zeitschrift fur Ăsthetik,* 1909) ; *Die akustischen Phănomene in der Lyrik Schillers (Zeitschrift filr Ăsthetik,* 1910) ; *Psychologisch-statistische Untersuchungen iiber die visuellen Sinneseindriicke in Shakespeare lyrischen und epischen Dichtungen (Englische Studien,* 43 Bd., 1910—1911) ; *Die Sinnesdaten im „Ring der Niebelungen" (Archiv fur die gesamte Psychologie,* 22 Bd., 1912). Asupra întregului curent al „psihologiei literaturii", vd. referatul lui W. Moog, în *Zeitschrift fur Psychologie,* 67 Bd., 1913.

8. E. Kretzschmer, *Kărperbau und Charakter,* 1921.

4. Valoarea normelor în estetică şi tipurile lor

1 R. Muller-Freienfels, *Psychologie der Kunst,* II Bd., 1932, p. 262.

2 Th. Lipps, *Ăsthetik, Psychologie des Schonen und der Kunst,* 1 Bd., 1914, p. 2.

3 B. Croce, *Lirismul şi totalitatea artei,* tr. rom. de H. Blazian, cu o introducere de T. Vianu (Bibi. „Dimineaţa").

4 G. Flaubert, *Correspondance,* 15 ianuarie 1852.

5 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung,* voi. II, cap. XXXIV.

6 E. Utitz, *op. cit.,* voi. II, 1920, p. 5.

II. VALOAREA ESTETICĂ

1. Caracterizare generală

1 Asupra deosebirii dintre valori-scopuri absolute şi relative, vd. şi Ed. Goblot, *La logique des jugements de valeur,* 1927, p. 7. Termenul de *scopuri (fins)* îl rezervă Goblot numai celor din urmă, pe cînd celor dintîi le dă numele de *perfecţiuni.* Deşi Goblot primeşte şi el deosebirea dintre scopuri şi mijloace, admite totuşi gruparea lor într-o clasă unitară, deosebită de aceea a perfecţiunilor. Căci perfecţiunile sînt bune prin ele însele, în timp ce atît scopurile (relative), cît şi mijloacele, sînt bune în raport cu o natură determinată, şi anume pentru acelea care rîvnesc acele scopuri sau care se pricep să folosească acele mijloace. Pe de altă parte însă, scopurile intră pentru Goblot în aceeaşi clasă cu perfecţiunile, întru cît ambele sînt bune în ele, iar nu întru cît ajută la atingerea unor valori care le depăşesc, ceea ce este cazul mijloacelor. Clasificarea lui Goblot aparţine deci tipului de clasificare *continuă,* prin ajutorul unui termen intermediar.

2 Deosebirea dintre scopuri şi mijloace nu este atît de radicală pentru Goblot *(op. cit.,* p. 51 urm.). Mijloacele pot deveni scopuri atunci cînd, prilejuind o preocupare intensă, fac să fie uitate scopurile propriu-zise de care ele se servesc. „Cînd achiziţia unui bun care nu valorează decît ca mijloc este dificilă, laborioasă şi cere operaţii complicate şi cu termen lung, cînd urmărirea acestui bun se întovărăşeşte cu emoţii vii, atunci activitatea care o priveşte devine oarecum *voluminoasă.* Ea ţine un loc mare în viaţă şi o poate ocupa în întregime. Cît despre bunul adevărat, el nu ocupă nici un loc în viaţa psihologică a subiectului, atît în cea afectivă cît şi în acea intelectuală, deoarece nu va fi nici o greutate ca, odată mijlocul apărut, să realizeze scopul" (op. *cit.,* p. 51-52). Pe această cale ajunge banul pentru avar să se transforme dintr-un mijloc într-un scop. întrebarea este însă dacă în urma acestei transformări banul avarului mai aparţine valorii economice. Fără îndoială, nimeni nu tăgăduieşte realitatea procesului psihologic care conduce la substituirea mijloacelor prin scopuri şi dimpotrivă. Ceea ce trebuia pus în lumină era însă faptul că odată cu acest proces de substituire se transformă şi caracterul logic al valorii.

3 însuşirea de scop absolut a valorii estetice a fost adeseori pusă în lumină de cercetarea modernă, deşi termenii folosiţi au putut fi feluriţi. Vd., între alţii, Jonas Cohn *(Allgemeine Ästhetik,* 1901), care opune valoarea *intensivă* a frumosului, valorii *consecutive* a binelui şi a adevărului. Acelaşi caracter îl evidenţiază R. Hamann *(Zur Begriindung der Ästhetik,* în *Zeitschrift fiir Ästhetik,* X, 1915, 2), care vorbeşte de *autotelismul* frumosului, pe care îl înţelege ca *semnificaţia* lui *intrinsecă (eigenbedeutsam),* spre deosebire de *semnificaţia eterogenă (fremdbedeutsam)* a altor conţinuturi ale conştiinţei. Percepţiile noastre sînt îndeobşte semnul unui concept; ele semnifică ceva care se găseşte în afară de percepţia propriu-zisă : valoarea lor este, ca atare, extrinsecă. Există însă percepţii al căror înţeles nu se desăvlrşeşte abia prin raportarea la un concept care le depăşeşte, dar care au o valoare în ele însele, în însuşirile lor sensibile particulare şi de neînlocuit. Acestea sînt aparenţele autotelice şi cu semnificaţie proprie ale frumuseţii (cp. *Arta şi frumosul,* p. 145 urm.). De asemeni, J. Volkelt *(System der Ästhetik,* voi. III, 1914, p. 541 urm.) recunoaşte şi el caracterul absolut *(Selbstwert)* al valorii estetice, deşi orice valoare fiind corelativă cu o conştiinţă care o preţuieşte, n-ar putea să existe decît valori relative. Totuşi sînt valori corelative cu stări mai puţin fundamentale, schimbătoare sau susceptibile de evoluţie ale subiectului preţuitor şi altele care corespund naturii proprii şi stabile a spiritului omenesc. Valoarea estetică face parte dintre acestea.

4. Valoarea estetică cuprinde pentru H. Miinsterberg *(Philosophie der Werte. Grundzuge einer Weltanschauung,* 1907, 2 Aufl., 1921, p. 186 urm.) atît unele valori ale vieţii (armonia, iubirea, fericirea), cît şi acelea obţinute prin mijlocirea artelor. Miinsterberg distinge totuşi între cele dintîi, cărora le rezervă numele de *valori ale unităţii (Einheitswerte)* şi cele din urmă, pentru care întrebuinţează numele de *valori de frumuseţe (Schonheitswerte).* împotriva acestei distincţii se poate observa însă că şi frumosul realizat artistic este o valoarea a unităţii. Ceea ce apreciem într-o operă de artă este în mare măsură unitatea ei, „convergenţa efectelor", cum spunea Taine. Gruparea frumuseţii artistice într-o clasă deosebită de aceea a valorilor Unităţii n-are astfel nici un temei. Pe de altă parte, se poate observa că armonia universală, iubirea şi fericirea nu sînt valori pe care conştiinţa le găseşte în viaţă *(„Werte des unmittelbaren Lebens",* p. 186), ci unele pe care ea le produce din propriul fond al spontaneităţii ei şi, ca atare, sînt şi ele valori ale culturii. Promovarea răsfrîngerii teoretice a lumii de la haosul primitiv la cosmosul ştiinţei greceşti sau idealul moral al fericirii, ca armonia persoanei cu sine însăşi şi cu întreaga lume, sînt produsele unei culturi înaintate, şi anume ale uneia orientate de idealul estetic. Se poate, în adevăr, spune că ceea ce Miinsterberg numeşte valorile unităţii nu sînt altceva decît valori ale frumuseţii realizate în domeniul teoretic şi moral. Din amîndouă aceste puncte de vedere, clasificarea lui Miinsterberg mi se pare nesatisfăcătoare.

2. Atitudinea estetică

1 *L'Esprit de Wilde. Propos recueillis par* Leon Treich, 1926, p. 58, 65.

2 Cuvîntul lui J. J. Weiss, raportat de Anatole France, *La vie litteraire.*

3 Ed. Spranger, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Personlichkeit,* 3 Aufl., 1922, p. 109 urm.

4 R. Otto, *Le Sacre,* 1917, tr. fr., 1929, p. 25.

5 J. de Gaultier, *La sensibilite metaphysique,* 1924, p. 224.

6 H. v. Helmholtz, *Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen,* 1892, în *Natur und Naturwissenschaft,* p. 137 urm.

7 Cf. H. Poincare, *La Science et VHypotese,* ed. 1927, p. 170.

8 O influenţă a *esteticului* asupra *teoreticului* admite şi E. Adickes *(Charakter und Weltanschauung,* 1907, p. 27), dar numai în concepţia monistă a universului. „Pentru sentimentul monistului, scrie Adickes, unitatea în diversitate, egalitatea înlăuntrul felurimii formelor are o valoare estetică neasemănat mai mare decît simpla varietate sau decît contrastele neaplanate. Concepţia monistului despre lume este influenţată în chip esenţial de punctul de vedere estetic. Universul în totalitatea lui este pentru el un organism, ale cărui frumuseţi le admiră. Printre aceste frumuseţi nu este cea mai mică aceea a unităţii şi armoniei, pe care crede a o putea găsi pretutindeni şi pe care o zăreşte cel puţin în spirit, acolo unde ochiul material nu o mai poate percepe"... Tendinţa estetică de a integra un tot unitar mi se pare însă comună monismului cu dualismul şi plu-

ralismul. Niciodată metafizica nu s-a oprit la o icoană neunificată a universului. Paralelismul substanțelor în dualismul lui Descartes şi armonia prestabilită a monadelor în pluralismul lui Leibniz sînt idei care se dezvoltă deopotrivă din viziunea estetică a unității universului.

9 J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre,* VI Buch, p. 315 (Verlag Th. Knauer Nachf., XIII, Bd.).

10 Textul clasic al acestei aplicații morale a esteticii kantiene este al lui Fr. Schiller, *Vber die ästhetische Erziehung des Menschen,* 1794. Vd., asupra acestei filiații de idei, H. Cohen, *Kants Begriindung der Asthetik,* 1889, p. 400 urm.

11 F. H. Iacobi und Goethe, *Briefwechsel,* 1846, ap. E. Spranger, *Lebensformen,* p. 230.

12 J. W. Goethe, *Ephemerides,* hgb. von E. Martin, 1883, p. 10, ap. H. Siebeck, *Goethe als Denker,* 1905, p. 141.

13 Plotin, *Enneade,* V, 8, 1.

14 Sf. Augustin, *De civitate Dei,* XII, 4.

III. OPERA DE ARTA

1. Artă, tehnică şi natură

1 înțelegerea operei de artă ca un produs în care se îmbină forța inconştientă a naturii cu activitatea liberă şi conştientă a spiritului a fost mai întîi exprimată cu toată forța de Fr. W. Schelling *(System des transzendentalen Idealismus,* 1800, în special VI. Absch., sub titlul : *Deduction eines allgemeinen Organons der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus).* Arta întruneşte pentru Schelling caracterele produselor libertății cu acele ale naturii, întrucît creația ei începe în libertate (subiectiv) şi se termină cu necesitate (obiectiv). Ea împarte cu creațiile libertății (deci şi ale tehnicii) particularitatea de a fi conştientă în producerea ei şi cu aspectele naturale, însuşirea de a fi inconştientă cît priveşte întregul care se întocmeşte în cele din urmă. Din acest punct de vedere, natura organică se opune artei, căci ea începe în inconştiență şi termină, în conştiință.

2 Arta ca reflex al armoniei cosmice este o idee care a apărut uneori în istoria doctrinelor de estetică. Astfel, la K. Ph. Moritz *(Von der bildenden Nachahmung des Schdnen,* 1789, republicat în *Deutsche Literarische Denkmäler,* Bd 31, 1888, p. 11 urm.), care, reluînd distincția Sf. Augustin între *util (aptum)* şi *frumos (pulchrum,* cf. *Confessiones,* IV, 12—13), precizează că pe cînd în util gîndim raportul dintre un lucru ca parte şi întregul de care ține, frumosul este, „indisolubil legat cu conceptul unui întreg existînd în sine". De aceea opera de artă este asemănătoare cu natura în întregimea ei *(„der Natur selbst, änlich... ein eigenmächtig filr sich bestehendes Ganzes",* p. 14). Se relua astfel vechea teorie a Renaşterii asupra analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos (cf. W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie,* 1889, 9 u. 10 Aufl., 1921, p. 308 urm.), dîndu-i-se o aplicație estetică. De la Moritz, problema a trecut în idealismul german, und>e E. von Hartmann *(Die deutsche Asthetik seit Kant,* 1886, p. 68-69, 96, 142, 151, 222, 231-234) o urmăreşte la Solger, Weisse, Trahndorff şi Zeising. O cercetare monografică a acestei interesante filiații de idei lipseşte însă pînă acum.

3 H. Bergson, *VEvolution creatrice,* 1907, 26 ed., p. 243.

4 Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* 1790, § 45 urm., ed. Reclam, p. 172 urm.

5 Et. Souriau, *L'Avenir de l'Esthetique,* 1929, p. 79 urm.

6 O. Spengler, *Der Mensch und die Technik,* 1930, p. 69 ; cp. id., *Der Untergang des Abendlandes,* II, ed. 1922, p. 628.

2. Formă *şi conținut*

1 Fr. Schlegel, Zur *griechischen Literaturgeschichte,* 1794, în *Prosaische Jugendschriften,* hgb. von I. Minor, I, Bd., 1882, p. 125.

2 G. Flaubert, *Correspondance,* 16 ianuarie 1852.

3 R. Hamann, *Kunst und Konnen,* în *Logos,* XXII, 1933, Heft 1, p. 11.

4 G. Simmel, *Rembrandt. Ein hunstphilosophischer Versuch,* 2 Aufl., 1949.

5 Asupra noțiunii de formă internă (T6 gySovetSog) la Plotin, vd. interesantul studiu al lui O. Walzel, *Plotins Begriff der ästhetischen Form,* 1915, retipărit în *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit,* 1922.

6 J. Volkelt, *System der Asthetik,* I, 1905, p. 392.

7 Rodin, *Entretiens reunis par Paul Gsell,* ed. def., 1932, p. 224.

8 E. R. Curtius, *Essai sur la France,* tr. fr., p. 333.

9 Asupra definiției *motivului,* cp. şi E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk,* 2 Aufl., 1923, p. 51.

10 M. Klinger, *Malerei und Zeichnung,* Insel-Bucherei, p. 11.

11 Cf. R. Odebrecht, *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie,* I Bd., 1927, p. 211.

3. Momentele constitutive ale operei de artă

a) *Izolarea*

1 J. Ortega y Gasset, *Meditation du cadre,* în *Essais espagnols,* tr. fr., 1932, p. 116—117, Simmel, G., *Der Bildrahmen* (1902), în *Zur Philosophie der Kunst,* 1922.

2 Asupra funcțiunii soclului, vd. şi Erich Everth, *Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen,* în *Zeitschrift f. Ästh.,* V Bd., 1910, p. 43 urm.

3 August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft,* 1905, p. 263 urm.

4 Al patrulea Congres de estetică, ținut la Hamburg în octombrie 1930, şi-a propus să discute problema *spațiului* şi a *timpului* în artă. In prima comunicare a Congresului (cf. *Vierter Kongress fiir Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 7-9. October 1930, Verlag Enke, Stuttgart), E. Cassirer a căutat să definească spațiul estetic, spre deosebire de acela mitic şi teoretic. Cassirer observă că, deşi se poate vorbi de un spațiu în genere, ca o *ordine a coexistențelor posibile* (Leibnitz), există totuşi diferențieri în structura lui, după semnificația deosebită pe care o primeşte. Astfel, *spațiul mitic* este departe de a fi mediul omogen pe care şi-1 reprezintă geometria. Fiecare loc şi fiecare direcție sînt legate în spațiul mitic cu o anumită calitate. *Spațiul estetic,* la rîndul lui, nu este o proiecție a gîndirii pure, ca cel teoretic, ci a sentimentului şi fanteziei. El e deopotrivă impregnat de valori expresive, deşi demonia lumii mitice e înfrîntă în el. El nu mai înconjură pe om cu misterioasele şi necunoscutele lui forțe, dar intră în conținutul reprezentării artistice ca un factor expresiv de mare însemnătate.

5 Observații asemănătoare asupra timpului artistic face odată Thomas Mann, *Der Zauberberg,* II, p. 335 urm. Vd., de asemeni, asupra condensării temporale, în romanul lui Proust, observațiile lui C. Vetard, în *Hommage ă Marcel Proust,* 1927, p. 197. Tot acolo şi subtilul studiu al lui J. Ortega y Gasset, Le *temps, la distance et la forme chez Proust.*

6 R. Hamann, *Ästhetik,* 2 Aufl., 1918, p. 24.

7 Cf. T. Vianu, *Imagini italiene,* 1933, p. 77.

8 Vd., în această privință, B. Balâsz, *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie,* 2 Aufl., p. 87 urm. Cp. şi T. Vianu, *Cinematograf şi Radiodifuziune,* în voi. *Politica culturii,* ed. Institutul Social Român, p. 429.

b) *Ordonarea*

1 Plotin, *Enneade,* I, 6, 2.

2 Asupra compoziției „piramidale" în Renaştere, cu aplicație la Daniel da Volterra, vd. studiul lui Al. Busuioceanu, în *Ephemeris Dacoromania,* V, 1932.

3 Vd. interesanta analiză a unor astfel de elemente unificatoare în arta lui Tolstoi, în cartea lui D. Mereschkovski, *Tolstoi und Dostoiewski,* tr. germ., I Bd., 1919, p. 147 urm.

4 Albert Thibaudet, *La poesie de Stephane Mallarme,* 2 ed., 1926, p. 350.

5 Cp. Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik,* I, 2 Aufl., 1914, p. 53 urm.

6 „Motivul inițial al *Simfoniei a V-a,* scrie H. von der Pfordten *{Beethoven,* 1922, p. 33), este un extract, o chintesență ; întreaga lui bogăție ne devine limpede abia după ce simfonia s-a desfăşurat în întregime."

7 J. Fr. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie,* 1813, ed. F. Meiner, p. 157.

c) *Clarificarea*

1. H. Bergson, *Le Rire,* 15 ed., p. 155.

2 J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums,* 1763, 4. Kap. 2 St., Phaidon-Verlag, p. 139 urm.

3 Ch. Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie de Delacroix, Varietes critiques,* II, Cres., p. 17-18.

4 Herring, *Zur Lehre vom Lichtsinn,* 1875.

5 Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie,* 1901 ; M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906.

d) *Idealizarea*

1 Teoria autoiluzionării conştiente a fost formulată de Konrad Lange, mai întîi în mica scriere ocazională : *Die bewusste*

Selbsttauschung als Kern des kunstlerischen Genusses, 1895, dezvoltată apoi în : *Das Wesen der Kunst,* I—II, 1901, 2 Aufl., 1907. O expunere rezumativă a teoriilor sale a dat Lange în scrierea colectivă : *Moderne Philosophie,* hgb. von Friseheisen-Kohler. Asupra răsunetului ideilor lui Lange, nu totdeauna favorabil, vd. notele lui P. Moos, în *Die deutsche Asthetik der Gegenwart,* 1919, p. 357 urm.

2 Cf. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grece,* 1924, p. 116 urm.

4. *Tipurile artistice*

a) *Sfîntul, omul reprezentativ şi omul de rînd*

1 H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei,* 1908, retipărit în *Stil und Weltanschauung,* 1920, distinge, de asemeni, opere ale picturii care îşi plasează figurile deasupra liniei orizontului, la nivelul şi dedesubtul ei, punîndu-le în legătură cu concepţia despre lume a idealismului absolut, a panteismului şi naturalismului.

b) *Peisaj transcendent, peisaj imanent şi natură moartă*

1 R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst,* 1907, 2 Aufl., 1923, p. 88. Asupra dezvoltării conceptului naturii în arta europeană din Renaştere la impresionişti, vd. utile observaţii în Fr. Burger, *Cezanne und Hodler. Einfiihrung in die Probleme der Malerei der Gegenwart,* 1917, 4 Aufl., p. 19 urm.

2 H. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire,* 13 ed., p. 17.

c) *Eleatism şi heraclitism în artă*

1 Cf. T. Vianu, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu,* în *Arta şi frumosul,* p. 175.

2 H. Wolfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst,* 1915, 5 Aufl., p. 138 urm.

3 R. Lehmann, *Poetik,* 1908, 2 Aufl., 1919, p. 186 urm.

4 O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* 1923, p. 317.

5 Cp. O. Walzel, op. *cit.,* p. 314.

6 G. Simmel, *Rembranăt. Ein kunstphilosophischer Versuch,* 2 Aufl., 1919, p. 6.

7 G. Simmel, *op. cit.,* p. 134.

8 J. Ortega y Gasset, în *Hommage ă M. Proust,* p. 294.

d) *Viziunea plastică şi pitorească în artă*

1 Ad. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst,* 1893.

2 H. Wolfflin, *op. cit,* p. 20 urm.

3 H. Wolfflin, *op. cit,* p. 68.

4 F. Brunetiere, *L'Evolution de la poesie lyrique en France au XlX-e siecle,* voi. II, p. 180.

e) *Idealism şi realism*

1 Th. Ribot, *L'Evolution des idees generales,* 1897. Cp. şi H. Delacroix, în *Trăite de Psychologie,* publie par G. Dumas, voi. II, 1924, p. 135 urm. (cu bibliografie).

2 H. Siebeck, *Goethe als Denker,* 1905, p. 48 urm.

3 E. Zola, *Le Roman experimental,* 1880, ed. 1902, p. 308.

4 W. James, *Le Pragmatisme,* 1911, tr. fr., ed. 1918, p. 29.

5. *Alte sinteze teoretice ale artei*

a) *Stilul*

1 L. Blaga, *Filozofia stilului,* 1924, p. 38.

2 O. Walzel, op. *cit,* p. 317.

3 Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen,* I, 1872.

b) *Artele şi clasificarea lor*

1 Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* 1790, § 51, ed. Reclam, p. 190.

2 M. Dessoir, *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906, p. 308.

3. P. Valery *(Eupalinos ou VArchitecte,* 8 ed., p. 195) crede chiar că poezia şi muzica pot intra ca elemente expresive în arhitectură, distingînd edificii care *vorbesc* şi unele care *cîntă.*

4 K. W. Solger, *Erwin. Vier Gesprăche uber das Schone und die Kunst,* 2 voi., 1815, neue Aufl., 1907.

5 E. Boutmy, *Le Parthenon et le genie grec,* 1870, ed. 1922, p. 250.

c) *Genurile artistice*

1 Alb. Thibaudet. *La Physicologie de la critique,* 1930, p. 105.

2 Fr. Schlegel, *Fragmente,* 1797, Insel-Verlag, p. 151.

3 Acest proces este bine studiat de F. Brunetiere. *Les Epoques du theâtre francais.*

6. *Eter o n o mia artei*

a) *Valoarea biologică şi sexuală a artei*

1 Asupra acestei întregi discuţii, vd. T. Vi.-.nu, *Arta şi jocul,* în *Arta şi frumosul,* p. 62 urm. Capitolul de faţă, consacrat eteronomiei artei, împrumută dealtfel din acest volum cîteva pasaje referitoare la probleme cărora autorul n-a crezut că le poate da o nouă redactare mai bună.

2 P. A. Lascaris, *L'Education esthetique de Venfant* 1928, p. 72.

3 Wallace, *Le Darwinisme,* tr. fr., 1891.

4 K. Groos, *Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins, Beiträge zur Ästhetik,* I, 1934.

5 W. Deonna, *La femme et l'art,* în *Revue Internationale de Sociologie,* 1928.

6 Y. Hirn, *Die Anfänge der Kunst,* 1900, tr. germ., 1904.

7 Ch. Lalo, *La Beaute ei l'instinct sexuel,* 1922, p. 151.

8 V. Pareto, *Le mythe vertuîste et la litterature immorale,* 1911.

Teoria psihanalitică a artei

1 S. Freud, *Psychoanalitische Studien an Werken der Dichtung und Kunst,* 1924.

2 O. Rank, *Der Kunstler,* 1907, 4 Aufl., 1925. Asupra curentului psihanalitic în estetică, vd. lucrarea cu bibliografie bogată a lui Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art,* 1929.

3 Vd. în această privinţă Al. Herzberg, *Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen,* 1926. Asupra lucrării lui Herzberg, vd. o lungă analiză critică în P. P. Negulescu, *Geneza formelor culturii,* 1934.

4 S. Freud, op. cit., p. 6 urm.

5 Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întîlnim şi la unii scriitori dezvoltaţi independent de cercul psihanalizei, d. p. la un critic literar ca Alb. Thibaudet, care evidenţiază, de asemeiii, în creaţia artistică cele două motive psihanalitice, al „memoriei" şi al „posibilităţiloi". „A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minerului, care îngăduie individului să purceadă dincolo de conştiinţa sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei şi ale posibilităţilor lui. A scrie o autobiografie înseamnă a se Urnita la unitatea sa artificială ; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman, înseamnă a se simţi în multiplicitatea sa profundă." Aceste idei şi le însuşeşte şi H. Massis, *Reflexions sur l'art du roman,* 1927, p. 31 urm.

6 S. Freud, Bine *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci,* 1910, tr. fr., p. 57 urm. şi 200 urm.

7 S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.* iy05, o Aufl., p. 74 urm.; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten,* 1905, 3 Aufl., p. 118.

8 E. von Sydow, *Primitive Kunst und Psychoanalyse,* 1927, p. 161 urm.

b) *Artă şi muncă*

1 K. Biicher, *Arbeit und Rhythmus,* 1896.

2 Y. Hirn, *op. cit.,* p. 247 urm.

3 E. Grosse, *Les Debuts de l'art,* tr. fr., p. 97 urm.

4 E. Grosse, op. *cit.,* p. 151.

5 H. Kiihn, *Die Kunst der Primitiven.*

6 L. Mărten, *Wesen und Veränderung der Formen-Kilnste,* 1924, p. 83 urm.

7 M. Ickovicz, *La litterature ă la lumiere du materialisme historique,* Paris, 1929, p. 91 urm.

8 G. Brandes, *Hauptştr6mungen der Literatur des XIX Jahrhunderts,* III Bd., Neubearbeitete Auflage, 1924, p. 131.

9 Andre Michel, *Histoire de l'art,* Tome II, Premiere pârtie, 1906, p. 127.

10 Hourticq, *La France,* coli. „Ars Una", p. 77-78.

11 L. Mărten, op. *cit.,* p. 54 urm.

12 Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur,* 1908, p. 44 urm.

13 Ed. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes,* 1926.

c) Arta *şi viaţa socială*

1 K. Stumpf, *Tonpsychologie,* 1883 ; R. Wallaschek, *Die Anfänge der Tonkunst,* 1904.

2 J. Combarieu, *La Musique, ses lois, son evolution,* 1927, p. 149 urm.

3 Alain, *Vingt lecons sur les beaux-arts,* 1931, p. 54.

4 Ch. Lalo, *L'Art et la vie sociale,* 1921, p. 209 urm.

5 Y. Hirn, *op. cit.,* p. 258 urm.

6 E. Grosse, *op. cit.,* p. 173-174.

7 E. Grosse, *op. cit.,* p. 104.

8 E. Grosse, *op. cit.,* p. 151.

9 Y. Hirn, *op. cit.,* p. 163 urm.

10 Adrien Mithouard, *Trăite de L'Occident,* 1904, p. 2.

11 H. Taine, *Philosophie de Vart,* ed. Hachette, I, p. 55.

12 E. Hennequin, *La critique scientifique* 1888, p. 106 urm.

13 Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragodie,* 1872.

14 F. Baldensperger, *La litterature. Creation, succes, duree,* 1919, p. 188.

15 J. Ruskin, *La Couronne d'olivier sauvage,* tr. fr., 2 ed., 1916, p. 68 urm.

16 Paul Adam, *La litterature et la guerre,* 1916.

17 E. Zola, *Le Roman experimental,* 1880, ed. nouv. 1902, p. 375-376.

18 P. Lasserre, *Le Romantisme francais,* 1908.

d) *Arta şi religia*

1 S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions,* voi. I, 1905, p. 126 urm.

2 L. Levy-Briihl, *Les fonctions mentales dans les societes inferieures,* 1910, p. 262 urm.

3 E. Durkheim, *Les formes elementaires de la vie religieuse,* 1912.

4 Hubert et Mauss, *Esquisse d'une thSorie generale de la magie,* în *Annee Sociologique,* VII, 1904.

5 J. Combarieu, *La Musique et la Magie,* 1909.

6 R. Fiilop-Miller, *Macht und Geheimnis der Jesuiten,* 1929, p. 518 urm.

7 E. Seilliere, *Jean-Jacques Rousseau,* 1921.

8 Cp. R. Haym, *Die romantische Schule,* 1870, IV Aufl., 1920, p. 514.

9 Cf. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte,* voi. V, *Von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von M. Osborn,* 7 Aufl., 1920, p. 242 urm.

10 Vd., în această privinţă, Ed. Krakovski, *L'Esthetique de Plotin,* 1929, p. 105 urm.

11 Cf. Ch. Lalo, *L'Art et la Morale,* 1922, p. 14.

12 M-me de Stael, *De VAllemagne,* 1813, p. 544 ; cp. V. Cousin, *Du Vrai, du Beaut et du Bien,* 1853 ed., p. 183.

13 Asupra funcţiunilor religioase ale artei, vd. consideraţiile Iul H. Liitzeler, *Einfiihrung in die Philosophie der Kunst,* 1934, (în Die PfiiZosophie, *ihre Geschichte und ihre Systematik,* hgb. von Th. Steinbuchel, Abt. 14, din punct de vedere catolic, cu bogată bibliografie). Arta pregăteşte, pentru Liitzeler, viaţa în spirit. Ea uneşte pe om, prin puterea lui creatoare, cu Dumnezeu. Deopotrivă cu religia, arta ridică trecătorul şi relativul către eternitate şi absolut. Universul reprezentat în artă este apoi evocat în noutatea începutului creaţiei. Prin imaginile artei poate deveni omul părtaş la starea paradisiacă.

e) *Autonomia, eteronomia şi pantonomia artei*

1 Cp. J. Cohn, *Der Sinn der gegenwărtigen Kultur,* 1914, p. 145.

2 H. Bremond, *La poesie pure,* 1926 ; *Priere et poesie,* 1926.

3 Hanslick, *Vom musikalisch Schdnen,* 1854.

4 C. Bougle, *L'Evolution des valeurs,* 1922, p. 246.

5 J. Cohn, *op. cit.,* p. 144 urm.

7. *Diferenţierile sociale şi psihologice ale artei*

1 G. H. Luquet, *L'Art primitif,* 1930, p. 248.

2 P. Lascaris, *op. cit.,* p. 238-239.

3 J. Vinchon, *L'art et la folie,* 1924, p. 42.

4 K. Groos, *Das Seelenleben des Kindes,* 5 Aufl., 1921, p.~ 149 ; cp. Fr. Giese, *Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen,* 1914.

5 M. Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst,* 1908.

6 P. Saintyves, *Les Contes de Perrault,* 1913.

7 Cf. Jean Brunhes, *Histoire de la nation francaise,* voi. 1.

8 Ch. Lalo, *L'Art et la vie sociale,* 1921, p. 144.

9 M. Gaster, *Literatura populară română,* 1883, p. 544 urm.

8. Arta şi civilizaţia modernă

1 Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur,* 1908, p. 89.

2 Orientarea estetică a civilizaţiei contemporane o recunoaşte şi Adr. Tilgher *(Le Travail dans les moeurs et dans les doctrines,* tr. fr., 1931), deşi, în genere, procesul început din Renaştere în legătură cu rolul artei în Civilizaţia noastră este înfăţişat de acest cercetător altfel decît de noi. Estetismul Renaşterii este pentru Tilgher adevărata cauză a decadenţei civilizaţiei italiene în secolul al XVI-lea. „Ceea ce a ucis civilizaţia burgheză italiană din veacurile XIV şi XV a fost spiritul Renaşterii, care, învăţînd pe om să admire, să guste, să contemple frumuseţea creaţiunii, a distrus în chip radical elanul care îndruma această civilizaţie să lucreze asupra lumii, s-o transforme şi s-o organizeze potrivit cu scopurile sale" (p. 135). Pentru noi contemplaţia frumuseţii a însemnat însă tocmai o rechemare a spiritului către realităţile naturii, pe care el nu mai putea întîrzia a le cunoaşte şi stăpîni. In tot cazul, continuă Tilgher, imanentismul Renaşterii, pentru care creaţiunea întreagă este străbătută de spiritul divin, este înlocuit în protestantism cu o înţelegere a lumii ca o materie rebelă, supusă forţei creatoare a omului. Pe aceste baze, civilizaţia muncii s-a deplasat către nordul Europei, în ţările protestante. Zilele noastre marchează însă, pentru Tilgher, un reviriment estetic. Cultul restaurat al corpului omenesc, ilustrat de sportul modern, dă un nou loc valorilor estetice în civilizaţia noastră, devenită prea seacă prin însăşi aplecarea ei excesivă asupra temelor muncii.

IV. STRUCTURA ŞI CREAŢIA ARTISTICA

1. Structura artistică

1 Vd., pentru acelaşi mod de a prezenta succesiunea problemelor estetice, observaţiile lui E. Utitz *(Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* voi. II, p. 165) : „Ajungem la artist pornind de la artă. Căci sînt artişti, pentru că există o artă. Şi dacă n-am şti în mod precis ce este «arta», cum am putea recunoaşte ce este «artistic» într-un om ?" In acelaşi fel observă H. Delacroix *(Psychologie de l'art,* p. 153) : „Arta ne face să înţelegem pe artist".

a) Artistul *şi omul comun*

1 C. Lombroso, *Genio e follia,* 1864, ed. IV, 1882. De asemeni, patografiile lui P. I. Mobius, asupra lui Rousseau, Goethe, Schopenhauer şi Neitzsche. Pentru aprecierea critică a lui Lombroso, vd. G. Hirth, *Physiologie de l'art,* tr. fr., 1892, p. 193 urm.

2 Dr. Alfred Adler, *Uber den nervosen Charakter,* 2 Aufl., 1919, p. 13. Vd. *id., Die Theorie der Organminderwertigkeit und ihre Bedeutung fur Philosophie und Psychologie,* 1908.

3 G. Seailles, *Essai sur le genie dans l'art,* IV ed., 1911, p. 3-4. Lucrarea lui Seailles reprezintă un moment al acelui *vitalism estetic* al cărui iniţiator modern a fost J. M. Guyau.

4 L. Prat, *Le Caractere empirique et la personne,* 1906, p. 154.

5 Asupra precocităţii în artă, vd. Th. Ribot, *Essai sur l'imagination creatrice,* 1900, ed. 1914, p. 119 urm. Vd. şi P. I. Mobius, *Uber Kunst und Kunstler,* 1901, p. 62 urm., 67 urm.

6 M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906, p. 264.

b) *însuşirile structurii artistice*

a) Intuitivitatea

1 H. Taine, *De l'Intelligence,* ed. Hachette, voi. I, p. 124.

2 Binet, *Qu'est-ce qu'une emotion, qu'est-ce qu'un acte intellectuel,* în *Annee psychologique,* 1911, p. 10 urm., cit. ap. G. Dumas, *Trăite de psychologie,* voi. I, 1923, p. 510.

3 H. Delacroix, *Les Souvenirs,* în G. Dumas, *Trăite de psychologie,* voi. II, 1924, p. 67.

4 B. Bourdon, *La perception,* ibid., p. 10-11, unde se găsesc şi exemplele următoare.

5 M. Başkirţev, *Journal,* 16 oct. 1884. voi. II, p. 590.

6 E. Delacroix, *Journal,* 20 sept. 1854, voi. II, p. 271.

7 G. Flaubert, *Correspondance,* scrisoare către Alfred Le Poitevin, 1 mai 1845, voi. I, p. 80 (Charpentier).

8 Rainer Măria Rilke, *Briefe am einen jungen Dichter,* 1929, scrisoarea din 17 februarie 1903, p. 11 (Insel-Bucherei).

9 E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois,* p. 102 (Nelson).

10 W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung,* 1905, ed. 1922, p. 203-204.

11 K. Mansfield, *Journal,* tr. fr., 1933, p. 139, 140, 141, 223, 226, 227, 233.

12 L. Arreat, *Psychologie du peintre,* 1892, p. 51. Tot acolo şi citatul despre Gavarni, p. 40.

13 L. Blum, *Stendhal et le Beylisme,* 1914, ed. nouv., p. 22—23.

14 L. Arreat, *Memoire et Imagination,* 1894, deuxieme ed. revue et augmentee, 1904, p. 50.

15 L. Arreat, *op. cit.,* p. 48 urm.

16 K. şi M. Groos, *Die akusti&chen Phănomene in der Lyrik Schillers,* în *Zeitschrift fiir Asthetik und Kunstwissenschaft,* V Bd., 1910, p. 545 urm.

§) Adîncimea psihică

1 Goethe, *Zur Farbenlehre,* 1796, în *Sămtliche Werke,* 38 Bd., p. 184 (ed. Th. Knauer Nachf.).

2 R. Miiller-Freienfels, *Psychologie der Kunst,* voi II, 2 Aufl., 1923, p. 28.

3 J. Volkelt, *System der Asthetik,* voi. III, 1914, p. 261.

4 L. Tolstoi, *Journal intime,* 7 iunie 1857, ed. Fasquelle, p. 48.

5 Fr. Nietzsche, Scrisori către: Paul Deussen, 3 ianuarie 1888 ; Malwida von Meysenburg, iulie 1888 ; Peter Gast, 14 august 1881, în *Lettres Choisies,* Stock, 1931, p. 271, 287, 177.

6 R. Wagner, *Ma Vie,* tr. fr., voi. I, p. 49.

7 G. de Maupassant, *Sur l'eau,* 1888, Ollendorf, p. 84.

8 G. Flaubert, *Correspondance,* scrisoare către A. Le Poitevin, din 1846, voi. I, p. 106.

9 K. Mansfield, *op. cit.,* p. 49.

10 Ch. du Bos, *Extraits dun journal,* 1908—1928, p. 82.

11 R. Miiller-Freienfels, *op. cit,* voi. II, p. 31.

12 Cit. ap. G. Michaut, *Anatole France, etude psychologique,* 1913, p. 104.

13 Vd. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert,* 1922, p. 93.

14 Asupra deosebirii dintre „artist" şi „diletant" din acest punct de vedere, vd. E. Lat, *Kunstler und Diletant,* în *Zeitschrift filr Asthetik,* v. 1910, p. 592-593.

Y) Fantezia creatoare

1 Th. Ribot, *Essai sur l'imagination creatrice,* 1900, IV ed., 1914, p. 31 urm.

2 W. Wundt, *GrunăzUge der physiologischen Phychologie,* 5 Aufl., voi. III, p. 518 urm.

3 H. Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens,* 1908, p. 102 urm. Tot acolo şi comentarea lui W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters,* în volumul omagial E. Zeller, 1887. Asupra anticipării fanteziei creatoare în transformarea imaginilor prin reproducere, vd. şi consideraţiile lui Dilthey, în *Das Erlebnis und die Dichtung*; „După cum nu există imaginaţie care să nu rezide pe memorie, tot astfel nu există memorie care să nu conţină o latură a imaginaţiei. Amintirea este în acelaşi timp metamorfoză. Recunoaşterea acestui fapt face vizibilă conexitatea dintre fenomenele cele mai elementare ale vieţii noastre sufleteşti şi produsele cele mai înalte ale facultăţii noastre creatoare" (p. 182).

4 E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* voi. II, p. 176 urm.

5 Goethe, *Das Sehen in subjektiver Hinsicht,* von I. Purkinje i(1819), 1821, în *Sămtliche Werke,* 45 Bd., p. 76. Asupra fenomenului viziunii interioare a fanteziei, vd. lucrarea marelui fiziologist Johannes Miiller: *Vber die phantastichen Gesichtserscheinungen,* 1826. J. Miiller, care este descoperitorul energiei specifice a simţurilor, adică a facultăţii acestora de a reacţiona cu senzaţii de aceeaşi calitate, oricare ar fi natura agentului extern care lucrează asupra lor, vedea în fenomenul viziunii interioare un argument în favoarea concepţiei sale. De-atunci, viziunea interioară, studiată în cazul eclesiastului englez George Henslow, a preocupat *şi* pe Fr. Galton, *Inquiries into human faculty and its development,* 1883.

6 E. Delacroix. *Journal,* 13 juillet, 1855, voi. II, p. 353.

7 G. Duhamel, *Remarques sur les memoires imaginaires,* 1934, p. 42-43.

8 G. Flaubert, *Corespondance,* 1852, voi. II, p. 127-128.

9 A. Gide, Journal des *faux monnayeurs,* 15 nov. 1923.

10 J. Volkelt, *op. cit.,* voi. III, p. 73 urm.

8) Puterea expresivă

1 Th. Ribot, *op. cit.,* p. 8.

2 R. de Gourmont, *Esthtetique de la langue frangaise,* 1899, 8 ed., p. 307, 308, 310.

3 H. Delacroix, *Le Langage et la pensee,* 2 ed., 1930, p. 414.

4 F. Brunot, *La Pensee et la langue,* 1922, p. 17 urm.

5 H. Delacroix, *op cit.,* p. 393.

6 Asupra limbajului afectiv, vd. mai întîi Ch. Bally, *Trăite de stylistique frangaise,* 2 voi. 1909, 2 ed., 191!)—1921 şi lucrarea mai veche, *Precis de stylistique,* 1905. Apoi F. Brunot, op. *cit.,* p. 541 urm., H. Delacroix, op. cit., p. 396 urm. ; J. Vendryes, *Le Langage. Jntroduction linguisttque ă Vhistoire,* p. 165 urm.

7 P. Claudel, *Reflexions et propositions sur le vers francais,* în *Positions et propositions,* voi. I, 1928, p. 58 urm.

8 Ch. du Bos, op. cit., p. 283.

9 E. Zola, *Les romanciers naturalistes,* p. 215.

10 E. et J. de Goncourt, *op. cit.,* voi. I, p. 14.

11 A. Thibaudet, *La poesie de Stâphane Mallarme,* 2 ed., 1926, p. 218-219. Citatul din Mallarme aparţine operei *La Musique et les lettres,* p. 42.

12 L. Arreat, *Memoire et imagination,* 2 ed., 1904, p. 102.

13 Ch. Renouvier, *Victor Hugo le poete,* 8 ed., 1926, p. 88-89.

c) *Geniu şi talent*

1 J. Segond, *Le probleme du genie,* 1930, p. 49, 58. Aceeaşi deosebire graduală între *geniu* şi *talent,* stabileşte şi J. Volkelt, op. cit, voi. III, p. 271.

2 Im. Kant, *Kritik der Vrteilskraft,* 1790, I. Th. § 47, ed. Reclam, p. 175. Calificarea de geniu o rezervă exclusiv artiştilor şi Arthur Schopenhauer *(Die Welt als Wille und Vorstellung,* voi. I, § 36 ; voi. II, cap. XXXI), singurele inteligenţe care cunosc prin intuiţie directă ideile platoniciene. Limitarea lui Kant o critică V. Basch *(Essai critique sur l'esthetique de Kant,* 2 ed., 1927), care arată că şi oamenii de ştiinţă lucrează prin spontaneitate genială. Apoi, artiştii de geniu sînt şi gînditori profunzi. „Ştim prea bine, scrie Basch, că toate operele oare au ştiut să fixeze în chip definitiv sufragiul oamenilor valorează nu numai prin impetuozitatea inspiraţiei, dar şi prin bogăţia şi adîncimea ideilor" (p. 476). Pentru extinderea noţiunii de geniu la creatorii ştiinţifici, religioşi, morali şi tehnici pledează şi J. Segond, op. *cit.,* p. 20 urm.

3 Citatul din Shaftesbury, aparţinînd operei *Soliloqui,* ap. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme,* 1925, p. 105. Asupra dezvoltării concepţiei prometeiane a geniului, vd. şi O. Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe (în Neue Jahrbiicher fiir das klassische Altertum* 1910), apoi *Gehalt und Gestalt,* 1923, p. 160 urm.

2. *C r " cţia artistică*

a) *Pregătirea operei*

1 A. J. Westerman Holstijn, *Die psychologische Entwicklung Vincent van Goghs,* în *„Imago", Zeitschrift fur Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenchaften,* X, 1924, 4, p. 416. Asupra complexului infantil, vaste aplicaţii în monografia d-nei Măria Bonaparte, *Edgar Poe,* 2 voi., 1934.

2 R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* tr. fr., 1927, p. 25.

3 G. Flaubert, *Correspondance,* 15 august 1846, voi. I, p. 128.

4 L. Blum, op. *cit.,* p. 35-36.

5 R. Wagner, Mo *Vie,* tr. fr., voi. I, p. 271 urm.

6 Fr. Gundolf, *Goethe,* 1922, p. 27. Distincţia lui Gundolf între *„Vrerlebnisse" şi „Bildungserlebnisse"* aminteşte pe aceea a lui W. Scherer, care îşi propunea să studieze un autor sub întreitul raport al „celor trăite" şi „celor învăţate", la care adăuga şi pe „cele moştenite" : *Erlebtes, Erlerntes şi Ererbtes.* Vd. W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur,* ed. nouă la Th. Knauer. Cp. Werner Marholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft,* ed. 2-a revăzută de Fr. Schultz, în *Kroners Taschenausga.be,* p. 13.

7 B. Berenson, *Die mittelitalienischen Maier der Renaissance,* tr. germ., 1925, p. 185.

b) *Inspiraţia*

1 P. Valery, *Variate,* I, 1924, p. 176.

2 L. Tolstoi, *Journal intime,* 23 ianuarie 1863, voi. II, p. 168.

3 P. Valery, *Rhumbs,* 1933, p. 21-22.

4 Cf. I. Reicke, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung,* în *Zeitschrift f. Asth.,* X, 1915, p. 316.

5 R. Wagner, op. cit., voi. III, p. 83.

6 Goethe, *Gesprăche mit Eckermann,* Reclam, voi. III, p. 211.

7 R. M. Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter,* p. 12.

8 Fr. Nietzsche, *Ecce homo,* 1888.

9 Intr-o comunicare făcută la Societatea franceză de filozofie, Valery a recunoscut existenţa unui moment fulgurant, în timpul creaţiei, cînd spiritul poetului resimte că „există forme cu desăvîrşire noi pe care este sigur că le-ar putea stăpîni printr-o anumită muncă". Această stare, apropiată de ceea ce am numit inspiraţie, nu se ştie însă dacă se însoţeşte cu un anumit entuziasm. Vd. *La Creation artistique,* în *Bulletin de la Soc. de phil.,* 28-e annee, no. 1 (p. 16 urm.), împreună cu obiecţiile care i s-au adus lui Valery în timpul unei substanţiale dezbateri.

10 Goethe, *Dichtung und Wahrheit,* III Teii, Verlag Knauer, voi. VI, p. 294-295.

c) *Invenţia*

1 Ed. et J. de Goncourt, *Journal,* I, p. 366.

2 Goethe und Schiller, *Briefwechsel,* Reclam, voi. I, 18 martie 1796.

3 Th. Ribot, *Essai sur l'imagination creatrice,* p. 132 urm.

4 Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention,* 4-e ed., 1914, p. 79 urm. Vd. şi dezvoltarea comparaţiei dintre evoluţia germenului viu şi a operei de artă, p. 87 urm.

5 A. Binet et J. Passy, *Etudes de psychologie sur les auteurs dramatiques,* în *Annee psychologique,* I, p. 64-65, cit. ap. Paulhan, op. cit., p. 53 urm.

6 Ed. Poe, *La philosophie de la composition,* în Trots *Manifestes,* tr. fr. R. Lalou, p. 57.

7 J. et J. Tharaud, *Mes annies chez Barres,* 1928, p. 106 urm.

8 R. Wagner, *Ma Vie,* tr. fr., voi. II, p. 259-260.

9 R. Wagner, op. cit., voi. III, p. 103.

d) *Execuţia*

1 Vd. pentru interpretarea unei opere din această categorie, studiul meu despre Ion Barbu, ed. „Cultura naţională", 1935.

2 A. Gide, *Journal des faux monnayeurs,* 7 dec. 1919.

3 P. Valery, *Litterature,* 1930, p. 46-47. Cp. şi observaţiile asemănătoare în *La creation artistique.* „Hotărîrea care impune un termen operei nu poate fi decît exterioară şi străină operei însăşi. Durata, dimensiunile prevăzute, timpul încuviinţat pentru a sfîrşi lucrarea, plictiseala, oboseala sau *suficienţa* autorului, iată ceea ce îi intimează ordinul de a-şi întrerupe efortul.

In realitate, terminarea unei opere nu este decît o abandonare, o oprire pe care n-o putem socoti decît *întîmplătoare,* într-o evoluţie care s-ar fi putut prelungi" (p. 9).

4 P. Valery, vd. sup.

5 P. Valery, *Cahier B.,* 1910, 1930, p. 34.

6 P. Valery, *Litterature,* p. 6-7.

e) *Elementele raţionale şi iraţionale în procesul creaţiei*

1 P. Valery, *Litterature,* p. 30.

2 J. Volkelt, *System der Asthetik,* voi. III, 1914, p. 182 urm., 196 urm.

3 J. Volkelt, *op cit,* p. 188-189.

4 J. Volkelt, *op. cit.,* p. 200. Asupra dozajului între elementele raţionale şi iraţionale în creaţie, vd. şi studiul lui J. K. Kreibig, *Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens,* în *Zeitschrift f. Asth.,* IV, 1909, p. 532 urm.

3. Tipuri de creaţie şi tipuri de creatori

1 Jules Renard, *Journal,* voi. I, 1887—1896, p. 228.

2 Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Varietes critiques,* II, p. 45.

3 Novalis, *Fragmente,* în Sämtliche *Werke,* hgb. E. Kamnitzer, voi. IV, nr. 1778, p. 171.

4 H. Focillon, *Esthitique des visionnaires,* în *Journal de Psychologie,* XXIII-e annee, 1926, p. 275 urm.

5 Jean-Paul's Werke, 7. Teii, *Vorschule der Asthetik,* hgb. v. Ed. Berend, p. 49.

6 Fr. Schiller, *Vber die ästhetischen Erziehungen des Menschen,* 1794, 22 Brief, în *Philosophische Schriften und Dichtungen, Deutsche Bibliothek,* p. 16 : „Dorin *also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt".*

7 G. Flaubert *Correspondance,* fevr. 1852, II, p. 77, 175.

8 Jean-Paul, *op. cit,* § 12, p. 59. Asupra dezvoltării problemei tipurilor de creatori, vd. *Dualismul artei,* 1925, în special analiza contribuţiei lui R. Miiller-Freienfels, care distinge între artişti *expresivi* şi *plasticizatori (Ausdrucks-und Gestaltungskiinstler,* cf. *Psychologie der Kunst,* voi. II, p. 100 urm.). Cp. şi deosebirea asemănătoare între artiştii de tip *intravertit*

şi *extravertit* la C. G. Jung, *La Psychologie analytique dans ses rapports avec l'Oeuvre poetique,* 1922, în volumul *Essais de psychologie analytique,* 1931, p. 115 urm.

4. Eteronomia creației artistice

a) *Motivele eteronomice ale creației*

1 K. Mansfield, *Journal,* p. 113.

2 Goethe, *Dichtung und Wahrheit,* III Teii, Knauer, voi. VI, p. 294-295.

3 Asupra raportului dintre operă şi artist, vd. E. Utitz, *Der Kunstler. Vier Vorträge,* 1925, p. 56 urm., care distinge trei raporturi posibile de acest fel : 1) Opera ca mijloc de exercitare a puterilor artistice ; 2) Artistul intră în opera sa, deşi ea nu alcătuieşte o expresie subiectivă a lui ; 3) Artistul se exprimă prin opera lui.

4 Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches,* I Bd., § 170, Werke, Verlag C. G. Naumann, II Bd., p. 176-177.

b) *Artistul si viața*

1 A. Gide, *Si le grain ne meurt,* 1928, p. 135—136.

2 J. Wassermann, *Mein Weg als Deutscher und Jude,* 1912.

3 G. Flaubert, *Correspondance,* 24 iunie 1837, I, p. 16.

4 Jules de Goncourt, *Journal,* 15 iulie 1857.

5 Guy de Maupassant, *Sur l'eau,* 1888, Ollendorf, p. 108-111.

6 Thomas Mann, *Tonio Kroger,* în *Nouvellen,* S. Fischer, p. 598.

7 G. Flaubert, *Correspondance,* 1853, II, p. 286, 24 iunie 1837, I, p. 16.

8 Paul Louys, *Journal intime,* 1882—1891, 1929, p. 272-273.

9 Th. Mann, *Biirgerlichkeit,* în *Betrachtungen eines Unpolitischen,* 1922, p. 78.

RECEPTAREA OPEREI DE ARTA

2. Atitudinea estetică [în receptarea artei]

1 J. Volkelt, *Das ästhetische Bewusstsein,* 1920, p. 221. Vd. asupra atitudinii estetice şi E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* I, p. 87 urm., apoi R. Odebrecht *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie,* I, 1927, p. 32 urm.

2 R. Miiller-Freienfels, *Psyhologie der Kunst,* I, p. 194 urm.

3 Plotin, *Enneade,* I, 6, 9, ed. E. Brehier, Col. *„Les belles lettres",* p. 106.

4 Intr-un fel asemănător înfăţişează Adr. Tilgher experienţa artistică, drept viaţa care se iubeşte pe sine, *„amor vitae"* (cp. *Estetica,* 1931, IX, p. 34 urm.).

3. Prima impresie şi desfăşurarea receptării artistice

1 P. Souriau, *La Suggestion dans l'art,* 2-e ed. revue 1909, p. 6, vd. şi urm.

2 Ch. Leveque, *La Science du beau,* t. I, p. 105, cit. ap. P. Souriau, op. *cit.,* p. 5.

3 M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906, p. 156.

4 Emma von Ritook, *Zur Analyse des ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation,* în *Zeitschrift fiir Ästhetik,* 1910, p. 356 urm. şi 512 urm.

5 M. Dessoir, Uber das *Beschreiben von Bildern,* în *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft,* 1929, p. 172 urm.

4. Elementele receptării artistice

a) Elemente extraestetice

1 Robert Vischer, *Vber das optische Formgefuhl,* 1872, republicat în *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem,* 1927, p. 11 urm.

2 L. Dauriac, *Essai sur l'esprit musical,* 1904, p. 228 urm.

3 K. Groos, *Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Kbrperinnern,* în *Zeitschrift fiir Ästhetik,* IV, 1909, p. 172. Antecedentele istorice ale teoriei sale le studiază Groos în articolul : *Das „innere Miterleben" in der älteren Ästhetik,* în *Annalen der Philosofie,* III, p. 400 urm.

4 J. Volkelt, *System der Ästhetik,* I, 1906, p. 93.

5 Th. Lipps, *Ästhetik, Psychologie des Schonen und der Kunst,* II, *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst,* 1920, p. 432. Limitări ale teoriei organice, în discuţie cu K. Groos, face şi Vernon Lee, *Weiteres uber Einfiihlung und*

ästhetisches Miterleben, în *Zeitschrift fiir Âsth.,* V, 1910, p. 145 urm.

6 G. Th. Fechner, *Vorschule der Asthetik,* 1876, I, cap. IX, vd. fragmentul tradus în T. Vianu, *Istoria esteteicii în texte alese,* 1934, p. 126.

7 Paul Stern, *Einfuhlung und Association in der neueren Asthetik,* 1898, p. 38. Obiecţiile lui Volkelt, criticate aci, sînt cuprinse de lucrarea : *Der Symbolbegriff in der neuesten Asthetik,* 1876.

8 J. Volkelt, *op. cit.,* I, p. 156 urm.

b) *Elemente estetice*

1 M. Geiger, *Vom Dilettantismus im kiinstlerischen Erleben,* în volumul *Zugänge zur Asthetik,* 1928, p. 15.

2 Vd. mai sus nota 13 * despre Liitzeler.

3 In această privinţă, o mărturie interesantă în Octavian Goga, *Fragmente autobiografice* (Institutul de istorie literară şi folclor, 14, cu o introducere de D. Caracostea) : „Atmosfera de mesianism, scormonirea durerilor, tendinţa aceea de mister care planează peste capul chinuitului scriitor rus, în Raskolnikov, şi-au înfipt ghearele în sufletul meu, din primul moment, şi mi-au dat o adevărată zguduire de nervi, care m-a ţinut aproape un an de zile" (p. 33).

c) *Izvoarele plăcerii în artă*

1 Asupra „farmecului dureros", vd. T. Vianu, *Poezia lui Eminescu,* 1930, p. 65. urm.

2 Vd. în această privinţă, şi E. Utitz, *Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten,* în *Zeitschrift fur Asth.,* V, 1910, p. 481 urm., în sp. p. 494.

5. Aprecierea operei de artă

a) *Gustul*

1 Cp. Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* §§ 55 urm., ed. Reclam, p. 211 urm.

* T. Vianu se referă la nota 13 de la capitolul *Arta şi religia.* In ediţia a IH^a: „vd. în voi I, p. 283" (indicaţie preluată greşit din ediţia I). Corectat după ediţia a H-a (n. ed.).

2 Consideraţiile lui Th. Reid sînt cuprinse în al VIII-lea *Essay* din *On the intellectual powers of man,* 1785, de unde au fost reproduse în traducere prescurtată de Walter Franz, în *Zeitschrift fiir Asth.,* I, p. 322 urm.

3 Vd. T. Vianu, *Începuturile iraţionalismului modern,* în *Revista de filosofie,* XIX, 1934, 4, p. 329 urm., reprodus în *Studii de filozofie şi estetică,* 1939, unde am încercat a stabili momentul în care apare doctrina gustului.

4 La Rochefoucauld, *Reflexions diverses,* X, *Du Gout,* în voi. *Maximes,* ed. Larousse, p. 146.

5 Montesquieu, art. *Gout,* în *Enciclopedia franceză din 1750.* Citez din *Oeuvres melees et posthumes de Montesquieu,* ed. Firmin Didot, 1833, voi. I, p. 146.

6 Crousaz, *Trăite du beau,* 1715, p. 68, cit. ap. A. Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft,* 1923, p. 48.

7 Th. Reid, *op. cit.,* p. 327.

b) *Judecăţile artistice*

1 Fr. Paulhan, *Les transformations sociales des sentiments,* 1920.

2 Cp. K. Groos, *Der ästhetische Genuss,* p. 130 urm. ; J. Volkelt, *System der Asthetik,* I, p. 158 urm.

3 O critică a judecăţilor comprehensive, pe care le prezintă ca judecăţi iluzorii, în H. Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens,* 1908, p. 487 urm.

4 Goethe, *Gesprăche mit Eckermann,* ed. Reclam, voi. III, p. 93.

5 E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* voi. II, p. 7.

6 H. Taine, *Balzac,* în *Nouveaux essais de critique et d'histoire,* ed. Hachette, p. 78.

7 Titu Maiorescu, ComediiZe *d-lui Caragiale,* în *Critice,* voi. III, p. 44.

c) Criteriile ierarhizării artistice

1 G. Gentile, *L'esprit, acte pur,* tr. fr., 1925, p. 202.

2 H. Wolfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 1915, 5 Aufl., 1921, p. 34 urm.

3 R. Miiller-Freienfels, *Psychologie der Kunst,* voi. II, 1923, p. 284. Cp. întregul capitol asupra „criteriilor valorificării obiective".

4 Asupra lui Tiepolo, vd. observațiile lui B. Berenson, *Die venezianisehen Maier der Renaissance,* 1894, tr. germ. 1925, p. 120 : „Marile scene pe care Tiepolo le pictează se deosebesc de acelea ale predecesorilor săi, nu atît prin virtuozitatea lor tehnică mai mică, ci prin lipsa acelei simplități și onestități care erau totdeauna prezente la un Paolo Veronese".

* 5 M. Geiger *Oberflächen-und Tiefenuiirkung der Kunst,* în *Zugänge zur Ästhetik,* 1928, p. 43 urm.

6. Tipurile receptării artistice

1 H. Spitzer, *Apollinische und dionysische Kunst,* în *Zeitschrift fiir Ästhetik,* I, 1906, p. 71. Asupra dezvoltării problemei, vd. T. Vianu, *Dualismul artei,* 1925.

2 Al. Odobescu, *Pseudo-Kyneghetikos,* ed. Al. Busuioceanu, p. 121-122.

3 M. Bares, *Du Sang, de la Volupte et de la Mort,* Pion, p. 257-258.

4 Trebuie să adăugăm că Odobescu nu rămîne totdeauna la „concentrarea internă". Descrieri obiectiviste ale operelor de artă, în care relevă mai cu seamă valorile de expresie, sînt numeroase în *Pseudo-Kyneghetikos.* Vd., d p., frumoasele pagini consacrate Dianei din colecțiile Luvrului, Dianei de Goujori și Sft. Hubert de Diirer, în *op. cit.,* p. 51 urm.

5 R. Muller-Freienfels, *Psychologie der Kunst,* voi. I, p. 66 urm.

6 P. Bourget, *Sensations d'Italie,* p. 39 urm.

7 B. Berenson, *Die Mittelitalienischen Maier,* tr. germ., p. 147. urm.

8 R. Zimmermann, *Ästhetik als Formwissenschaft,* 1865, p. 21.

9. Categoriile estetice

1 Vechiul *Tratat despre sublim* al unui autor grec necunoscut a fost de curînd tradus în românește și însoțit de considerații asupra autorului tratatului de d-l C. Balmuș, în ed. „Adevărul", 1935. Asupra importanței lui în formația doctrinei clasice franceze, pentru care mijlocise comentariile lui Boileau, vd. H. v. Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik.* Pentru dezvoltarea problemei, izvoarele capitale sînt : E. Burke, *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful,* 1756 ; M. Mendelssohn, Uber das *Erhabene und Naive in den schonen Wissenschaften,* 1761 ; I. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* §§ 23—29 ; Fr. Schiller, *Vber das Erhabene* etc.

2 Fr. Schlegel, *Ober das Studium der griechischen Poesie,* 1797, în *Fr. Schl.'s Jugendschriften,* ed. I. Minor, I, 85 urm. ; V. Hugo, *Preface de Cromwel,* 1827.

3 K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen,* 1853.

4 Vd., în același sens, R. Hamann, *Ästhetik,* ed. 2-a, 1919, p. 102 urm.

5 J. Volkelt, *System der Ästhetik,* voi. II, p. 181 urm.

6 Cp. asupra teoriilor despre tragic lucrarea capitală a lui J. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen,* 1896, 3 Aufl. extinsă în 1917, cuprinzînd o bogată bibliografie a problemei.

7 Tezele principale în teoria comicului sînt bine sistematizate în G. Dumas, *Trăite de Psychologie,* voi. I, p. 691 urm. O temeinică valorificare critică a contribuțiilor psihologice mai noi, în Th. Lipps, *Komik und Humor.* Asupra umorului, vd. și lucrarea lui H. Hoffding, *Humor als Lebensgefuhl.*

8 Cp. K. Rosenkranz, *op. cit.,* p. 36 urm. Asupra întregii problematici a urîtului în idealism, vd. E. v. Hartmann, *Die deutsche Ästhetik seit Kant,* p. 363 urm. Vd. și contribuția mai nouă a Emmei v. Ritook, *Das Hässliche in der Kunst, Ztschr. f. Asth,* XI Bd., 1916, p. 4 urm.

9 Asupra crizei moderne a tragicului, cu referire la Pirandello, vd. Adr. Tilgher, *Saggi sul teatro moderno contemporaneo,* ed. III, accresciuta, 1929.

10 Cp. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner,* 1888.

11 Plotin, *Enneade,* VI, 7, 22. Cp. interesantele considerații ale lui H. Bergson, *Les donnees immediates de la conscience,* 1888, 20-e ed., 1921, p. 9 urm. Asupra problemei grațiosului, vd. bogata monografie cu multe vederi originale a lui R. Bayer, *VEsthetique de la grâce,* 1934.

12 Fr. Schiller, *Vber Anmut und Wurde.*

* Nota 5 aparține subcapitolului nenumerotat *Adîncimea artistică* (n.ed.).

ADDENDA

PROIECT DE PREFAȚA

Paginile de față au fost destinate a servi ca prefață primului volum al *Esteticii* mele, apărut în 1934. In momentul în care urma să le încredințez tiparului, am socotit că lucrarea se poate înfățişa singură publicului, fără acel adaos de lămuriri ale punctului meu de vedere, care pentru cititorul atent urma a se impune de la sine. Unele din discuțiile provocate de *Estetica* mea cer astăzi reveniri şi explicații, pe care voi găsi poate răgazul să le concentrez într-o expunere unică. Deocamdată, socotesc că nu este cu totul nepotrivită reluarea acestor pagini mai vechi, care, încercînd justificarea ideii de sistem în estetică, răspund cu glasul lor de-atunci întîmpinărilor care mi s-au făcut între timp.

Am încercat în lucrarea de față să prezint, într-o ordine rațională şi sistematică, problemele în legătură cu natura operei de artă, cu producerea ei şi cu răsunetul pe care îl trezeşte în conştiința individuală. Această încercare vine într-o vreme în care improvizația descusută şi reflecția impresionistă despre lucrurile artei ar fi fost poate mai bine primită. Domneşte, în adevăr, părerea că arta fiind un dar acordat repaosului nostru, clipelor de răgaz, în care aspra voce a necesității amuţeşte, se cuvine a ne apropia de ea în aceeaşi stare de

spirit. Reveria leneşă este de mulţi socotită a aduce în estetică mai bune servicii decît meditaţia concentrată şi metodică. Obiecţii faţă de o cercetare ca aceea pe care ne pregătim a o începe pot veni însă şi dintr-altă tabără. Arta fiind pentru unii obiectul intangibil al unui cult înalt, atitudinea spiritului care îşi propune s-o stăpânească pe căile inteligenţei, despicînd-o în momentele ei constitutive, în varietăţile, motivele şi efectele ei, pare unora o profanare adusă tainei ei sacramentale. Se produce în toate aceste împrejurări o confuzie între obiect şi cercetare, între felul valorii uneia şi a celeilalte, caracteristică pentru starea de primitivism a tuturor disciplinelor. Tuturor amatorilor şi fanaticilor li se poate însă răspunde că cercetarea artei nu este acelaşi lucru cu arta însăşi şi că, pentru a ridica reflecţia asupra artei la înălţimea obiectului ei, se cuvine a o dezvolta pînă la ţintele ultime ale oricărei reflecţii teoretice. Scopul acestei lucrări nu este contemplaţia, ci cunoaşterea şi datoria ei este ca, deosebind limpede între puncte de vedere, să aprofundeze cu toată consecvenţa pe acel care o călăuzeşte. Cititorul nu va găsi deci în paginile care urmează divagaţii entuziaste despre artă, mari zboruri repezite în zenitul impreciziunii, ci încercarea modestă şi exactă de a prelucra cuprinsul ei în noţiuni clare, înlănţuite după o ordine sistematică.

Este însă realizabilă această ordine ? Chiar acei cercetători care doresc să păstreze esteticii un caracter teoretic, pot continua să se îndoiască de valoarea sistemelor. Mai multe obiecţii noi vor apărea în această împrejurare. Astfel, se observă că sistemul este o întocmire teoretică închisă, în evidentă divergenţă cu mişcarea şi varietatea vieţii. Dezvoltarea istorică a artei produce necontenit atîtea forme noi, încît orice sistem conchide asupra unor experienţe trecute, rămînînd într-aceasta neajutorat pentru tot ceea ce valul mereu izvorîtor al timpului scoate din rezervorul imens al virtualităţilor. Nu numai dealtfel în raport cu mişcarea ei de înaintare, dar şi cu stricta individualitate pe care o iau toate formele ei de manifestare, viaţa se dovedeşte rebelă oricărei încercări de sistematizare. Pînă la urmă, orice sistem se arată a fi fost neatent pentru un anumit aspect al lucrurilor, în legătură cu care se încearcă o nouă sinteză sistematică, menită a fi şi ea înlocuită cu timpul. Mulţimea succesivă a sistemelor ar fi dovada empirică a viciului lor fundamental.

Dar împotriva unei expuneri sistematice se mai ridică şi o altă consideraţie. Un sistem presupune o cercetare încheiată, domeniul respectiv al ştiinţei în întregime cutreierat, luminat în toate particularităţile şi amănuntele lui. Este oare acesta cazul esteticii ? Dar este el al celorlalte ştiinţe ale naturii şi spiritului şi ale ansamblului lor ? Împrejurarea a putut fi afirmată în succesiunea imediată a raţionalismului cartesian. Descartes arătase, în adevăr, că prin îndoita operaţie de analiză şi sinteză, menită să pună în lumină principiile simple ale realului şi să le recompună în întreguri ordonate, se poate obţine o icoană teoretică integrală a lumii. Pe temelia acestor postulate metodice au întreprins enciclopediştii, la mijlocul veacului al XVIII-lea, marea lor operă de clasificare şi sistematizare a cunoştinţelor omeneşti. Dar mai este lucrul posibil astăzi ? Vechiul optimism cartesian nu mai este al timpului nostru. Realitatea nu ni se mai pare în întregime raţională, reductibilă la cîteva principii simple şi recompozabilă din ele. Zona iraţionalului este pentru noi existentă şi ni se pare destul de largă. Ceea ce este dat şi este neanalizabil, originalitatea feluritelor aspecte ale realităţii, a căpătat pentru noi o importanţă atît de mare, încît posibilitatea de a stăpîni raţional un întreg domeniu al ei, adică tocmai aceea care garantează sistemul, a devenit cu totul problematică. Toţi oamenii de ştiinţă ai epocii noastre socotesc că pot aduce mai bune servicii în investigaţia unui aspect particular decît în îmbrăţişarea unei regiuni întregi. Şi dacă orientarea aceasta valorează pentru toate ştiinţele moderne, poate fi ea exceptată pentru estetică ? Poate tocmai estetica să încerce ceea ce alte ştiinţe mai vechi, sprijinite de metodele mai sigure, se arată timide a întreprinde ?

Să observăm îndată că vremelnicia sistemelor nu poate fi o dovadă serioasă împotriva valabilităţii lor. Faptul că adevărul unui sistem este la un moment dat înlocuit arată cel mult că rolul lui este încheiat, dar nu că n-a jucat nici un rol şi n-a avut nici o valoare. Opera ştiinţei

are prin excelență un caracter colectiv şi istoric. Este o naivă poziție epistemologică aceea care vorbeşte despre *descoperirea* adevărului. Adevărul nu se găseşte undeva gata făcut, pentru a putea fi descoperit. Nu este cu putință de a-l găsi dintr-o dată, grație unei împrejurări fericite sau unor metode mai bune, pentru că el nu este dat în întregime nicăieri. Este adevărat că filozofii înşişi, pretinzînd că înlocuiesc eroarea vechilor sisteme prin adevărul celor noi şi proprii, sprijină reprezentarea unui adevăr, care poate fi aflat complet şi dintr-o dată. Tot ce cunoaştem despre istoria spiritului omenesc ne arată însă că adevărul *devine* necontenit şi că el nu alcătuieşte nicicînd termenul final al unui proces, care a trebuit să rătăcească prin mai multe erori pentru a-l afla în cele din urmă. Descoperirea adevărului ar echivala în cazul acesta cu stagnarea, cu suspendarea cercetării. Dar această suspendare nu s-a produs niciodată, ceea ce ne-ar îndemna să credem că pînă acum nici un adevăr n-a fost găsit sau că adevărul, departe de a fi ținta unui proces, este mai degrabă întrețesut cu însuşi acest proces, cu viața istorică a spiritului omenesc, care caută necontenit. El nu este în raport cu spiritul unui obiect transcendent, capabil a fi apropiat mai mult sau mai puțin, ci este produsul continuu al activității lui. In aceste condiții, multiplicitatea şi succesiunea sistemelor este o împrejurare firească şi constitutivă pentru firea adevărului, îndoiala față de valoarea unei construcții sistematice poate începe abia cu acelea care nu sînt constitutive de devenire, care nu se pot integra într-o desfăşurare istorică, nici la începutul, nici în decursul ei. într-un anumit fel, sînt absolut false numai sistemele care nu pot fi contrazise, adică acelea care nu sînt asimilabile de dialectica spiritului. Nu sînt false afirmațiile spiritului care reclamă opoziția, ci numai acelea care stau în afară de opoziții şi nu pot ocupa o situație în constelația lor. Fals cu adevărat nu este decît absurdul.

Sistemul nu rămîne însă inferior sarcinii de a cuprinde viața în mişcarea şi varietatea ei ? Statismul lui nu se opune dinamismului vieții ? Relativa lui sărăcie nu stă în opoziție cu bogăția ei ? Dar sistemul însuşi este un produs al vieții. *Viața* nu se manifestă decît în *forme* şi totdeauna ceva din abundența cuprinsului ei se pierde odată cu procesul ei de cristalizare. Un sistem este tocmai produsul cel mai matur al organizării vieții în formele gîndirii şi insuficiența lui fatală explică nevoia permanentă de a-l amenda şi înlocui. Nu este însă cu putință de a renunța la orice prelucrare sistematică a vieții, la orice organizare intelectuală a ei, fără a nu renunța, de fapt, la orice gîndire. Căci gîndirea nu este altceva decît stăpînirea imediatității vieții prin mediațiunea formelor inteligenței. Şi dacă recunoaştem o îndreptățire aspirației de a stăpîni viața pe această cale, nu putem s-o negăm țintei celei mai înaintate pe care ea şi-o poate propune, şi anume construcțiilor sistematice ale spiritului.

Este adevărat că cultura modernă, după cum a arătat-o bine G. Simmel, se găseşte într-o situație de permanent conflict, din pricina aspirației de a capta viața în însăşi devenirea ei, ceea ce o face să elimine cu nerăbdare toate formele în care ea se manifestă, fără a izbuti decît să le înlocuiască cu forme noi, pentru a le sacrifica în cele din urmă şi pe acestea. Aspirația modernă către viață îşi propune o țintă cu neputință de atins în marginile gîndirii. Numai dacă am înapoia *gîndirea* în *trăire* şi anume într-una care n-ar lua nici o formă, nici chiar simpla formă categorială, am putea spune că viața nu pierde pentru spirit nimic din cuprinsul ei. Mistica poate propune omului această cufundare în fluxul inorganizat al vieții, nu însă filozofia, al cărei scop nu este trăirea vieții, ci cunoaşterea ei. Obiecțiile aduse sistemelor din unghiul misticii vieții nu pot, aşadar, impresiona pe gînditor, care este conştient de insuficiența construcțiilor lui, dar care ştie tot atît de bine că singura cale care îi rămîne pentru a reatinge viața, conduce prin mediațiunea formelor gîndirii şi a chipului în care ele se combat şi se complinesc în istoria spiritului.

Fără îndoială, sistemul esteticii nu se poate integra dintr-o dată, fără cercetări prealabile, în legătură cu aspectele particulare ale domeniului pe care el îl consideră în totalitatea lui. Din acest punct de vedere, sistemul esteticii, deopotrivă cu al oricărei alte ştiințe, presupune numeroase investigații pregătitoare. Dar spre deosebire

de alte ştiinţe, care îşi cuceresc treptat obiectul lor, estetica începe prin a-l postula. Un botanist care studiază o speţă vegetală oarecare, o va cunoaşte în întregime abia după ce va fi cercetat în prealabil feluritele ei organe şi funcţiuni, condiţiile ei de viaţă, răspîndirea ei pe pămînt, epocile înfloririi şi reproducerii ei, varietăţile ei geografice, genul mai larg din care face parte etc. Obiectul cercetării botanistului se întregeşte astfel treptat şi este gata abia la sfîrşitul cercetării. Constituirea obiectului în ştiinţele naturii urmează astfel o cale sintetică, imaginea lui îmbogăţindu-se necontenit cu trăsături necunoscute mai înainte. Altul este cazul esteticii. Ceea ce este estetic, valoarea estetică şi opera de artă în care ea se întrupează sînt obiecte pe care cercetătorul le postulează de la începutul lucrării sale. Orice estetică debutează cu o anumită concepţie asupra esteticului şi a artei şi rămîne toată vremea dependentă de ea. Chiar cercetări parţiale, cum sînt, de pildă, acelea relative la reflexul artei în conştiinţă, la amestecul factorilor inconştienţi şi raţionali în această împrejurare, la condiţionarea ei biologică sau socială ş.a.m.d. sînt atîrnătoare, în cele din urmă, de concepţia generală pe care ne-o facem despre valoarea estetică şi artă, adică de un cadru în care vin să se situeze rezultatele acestor investigaţii speciale. Ceea ce cercetarea succesivă găseşte în cele din urmă nu este obiectul ca totalitate. Acesta este dat şi presupus de la început. Trăsăturile particulare, găsite în cursul cercetării, nu întregesc totalitatea obiectului, ci numai o aprofundează şi o amănunţesc. Procedeul analitic al esteticii stă astfel într-un evident contrast cu acela sintetic al ştiinţelor naturii. Din această pricină se poate spune că orice cercetare estetică manifestă o tendinţă spre sistem, conţinînd în sine afirmaţii mai mult sau mai puţin implicite asupra totalităţii domeniului ei. Un naturalist poate socoti încheiată o lucrare a sa, chiar dacă ea n-a ajuns pînă la limitele domeniului în care se mişcă. Nu însă şi esteticianul, ale cărui contribuţii dobîndesc o valoare numai în măsura în care dezvoltă şi întemeiază o anumită concepţie estetică generală. Cercetările naturaliste pot rămînea la fragment ; cele estetice pornesc totdeauna de la generalitatea unui cadru sistematic şi se îndreaptă necontenit înapoi către el.

O expunere sistematică presupune apoi nu numai posibilitatea de a îmbrăţişa totalitatea obiectului ei, dar şi unitatea intimă a acestuia. Vom defini estetica drept ştiinţa frumosului artistic, considerat în realizarea lui ca operă, apoi în actul producerii şi al receptării acesteia. Există însă un frumos artistic şi o operă de artă în genere ? Experienţa ne arată opere de artă particulare şi cel mult grupări de-ale lor, unificate după felul materialului şi al tehnicii folosite. Nu întîmpinăm niciodată arta în genere, ci numai operele unui Rubens, Mozart sau Eminescu şi cel mult opere de-ale picturii, muzicii şi poeziei. O cercetare care nu vrea să piardă contactul cu realitatea concretă ar trebui deci să renunţe a se ocupa de artă în general, simplu nume sau etichetă rezumativă, obţinută prin eliminarea aspectelor celor mai substanţiale din opere, consimţind mai bine să se intereseze de aceste opere înseşi, în individualitatea lor. Pentru progresul efectiv al cunoştinţelor noastre, în locul esteticii sistematice, critica şi istoria artelor pot aduce mai bune servicii. Celor care cugetă astfel li se poate răspunde că mai înainte ca o operă să fie a lui Rubens, Mozart sau Eminescu şi de a aparţine picturii, muzicii sau poeziei, ea este o operă de artă, reprezentînd un produs al activităţii omului şi al puterii lui de a prelucra un material, dîndu-i înţelesul unei valori. Deosebirile dintre opere iau loc într-un cadru de similitudini. Critica de artă care se ocupă de o singură operă, sau istoria artei care consideră o succesiune de opere, sînt atente numai la individualitatea lor. Ceea ce este general şi comun tuturor manifestărilor artistice cade în sarcina altei ştiinţe şi anume în aceea a esteticii, care, postulînd unitatea domeniului artistic, manifestă din primul moment caracterul ei sistematic. Unitatea intimă a domeniului artistic, a doua condiţie a unei expuneri sistematice în estetică, apare ori de cîte ori constatăm că, dincolo de diferenţierile mai mult sau mai puţin largi care se pot stabili, comunicarea dintre obiectele diferenţiate caută a se reafirma. Vom vedea astfel şi mai tîrziu cum clasificarea operelor în cadrul feluritelor arte, pictură, sculp-

tură, arhitectură, muzică, poezie etc, dovedeşte pînă la urmă că nu se poate menţine. Graniţele care separă artele nu sînt absolute. In poezie nu putem oare distinge un element muzical şi arhitectonic ? Arhitectura nu foloseşte şi ea mijloace de expresie pe care în chip obişnuit le socotim rezervate altor arte ? In acest fel, spunea odată Paul Valery că sînt opere de arhitectură *mute,* dar sînt unele care *vorbesc* şi altele care *cîntă.* Se poate vorbi, de asemeni, de arhitectura unei bucăţi muzicale, dar şi de muzicalitatea unei picturi. Unitatea domeniului artistic apare evidentă şi în acele împrejurări în care putem interpreta operele determinate ale unei arte prin valorile alteia, vorbind, de pildă, despre caracterul pictural al sculpturii lui Rodin sau de acela sailptural al picturii lui David. Aceste trecători practicabile între feluritele grupuri de opere sînt un semn elocvent al unităţii domeniului artistic.

Putinţa de a îmbrăţişa totalitatea domeniului artistic şi unitatea lui funciară sînt cele două împrejurări care autorizează o expunere sistematică a esteticii. Căci acea articulaţie internă a domeniului cercetat, care întregeşte pentru noi ideea unui sistem, nu este decît rezultatul sforţării de a înţelege totalitatea domeniului artei pe baza unităţii ei. In măsura în care această sforţare va reuşi, sistemul poate face faţă şi diversităţii istorice a artei. Căci oricare ar fi fost formele artei în trecut şi oricare ar putea deveni formele ei în viitor, ele nu se pot ridica decît din rădăcina unităţii şi nu pot depăşi limitele totalităţii ei. Varietatea şi mişcarea istorică nu se pot dezvolta decît din aceeaşi temelie unică şi în interiorul aceluiaşi cadru al totalităţii. Cine primeşte acest mod de a vedea poate încerca expunerea esteticii ca sistem.

Contribuţia lui Tudor Vianu în domeniul esteticii — cea care a consacrat definitiv pe autor în istoria culturii şi literaturii noastre — face obiectul celei de a patra secţiuni a ediţiei de faţă, secţiuni căreia îi sînt destinate volumele VI şi VII. In cadrul lor (cadru stabilizat acum de primele cinci volume ale *Operelor,* fiecare dintre acestea avînd aproximativ între 600 şi 800 pagini) şi în conformitate cu prioritatea absolută pe care au dat-o criteriului sistematic în editarea operei lui Tudor Vianu, prioritate formulată încă de la *Notă asupra ediţiei, Opere,* I (nu fără a fi conştienţi că acest criteriu va intra, nu o dată, în contradicţie cu cel al cronologiei operei), editorii au avut de ales între trei variante:

1. Să republice *Estetica* în volumul VI, celelalte contribuţii din domeniu, unele anterioare, altele posterioare „tratatului", rămînînd să alcătuiască cuprinsul volumului VII.

2. Să republice mai întîi, în volumul VI, aceste contribuţii de dinainte şi de după tratat, opera principală, Estetica, rămînînd pentru volumul VII.

3. Să respecte strict cronologia scrierilor din domeniul esteticii : variantă ideală, dar imposibil de realizat decît cu condiţia de a despărţi *Estetica* în două părţi, figurînd în volume diferite. Altfel, cele

două volume ar fi fost total disproporţionate. Editorii au renunţat de la început la această variantă. Datorită faptului că *Estetica* este cea mai amplă sinteză a cercetărilor şi concepţiei lui Tudor Vianu, deci o operă de referinţă şi pentru celelalte contribuţii din domeniu ; datorită faptului că ultima ediţie, a IV-a (1968), este epuizată, retipărirea devenind necesară — editorii s-au oprit la prima variantă din cele mai sus menţionate, urmînd ca în volumul VII să fie adunate, pentru prima oară la un loc, restul contribuţiilor în estetică, începînd cu teza de doctorat *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924) şi terminînd cu *Tezele unei filozofii a operei* (scriere publicată postum). Asupra organizării interne a acestui volum vom reveni în notele ce-1 vor însoţi.

Şi planul editorial autograf datat „6 oct. 1940" (vezi *Nota asupra ediţiei, Opere,* I) propune publicarea separată, într-un volum, a *Esteticii* („Sistemului de estetică"). E drept că, în conformitate cu acest plan, *Estetica* era precedată de un volum de *Studii de estetică,* acele pe care Tudor Vianu le publicase *pînă* la data menţionată. Li s-au adăugat însă, după 1940, o serie întreagă de noi cercetări : cele din a doua ediţie, îmbogăţită, a volumelor *Filozofie* şi *poezie* (1943) şi *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală* (1946), precum şi *Tezele unei filozofii a operei* (postumă). Măcar şi numai pentru că această din urmă scriere este o continuare evidentă a „Sistemului de estetică", punctul final al unei evoluţii, cea a gîndirii filozofico-estetice. a lui Tudor Vianu, publicarea ei (şi a restului cercetărilor) înainte de tratat a părut inacceptabilă editorilor şi a determinat alegerea prezentei variante.

Estetica reapare aici în a V-a ei ediţie. Prima (şi singura în două volume) a apărut (luînd în considerare semnalările ei în ziare şi reviste) după cum urmează : volumul I (primele trei părţi : *Problemele preliminare ale esteticii, Valoarea estetică, Opera de artă),* în ultimele luni ale anului 1934 (probabil în noiembrie) ; volumul II (următoarele două părţi : *Structura şi creaţia artistică, Receptarea operei de artă,* plus indicii de materie şi nume, alcătuiţi pe volume), la începutul anului 1936 (probabil în februarie). La sfîrşitul acestui volum figura menţiunea „septembrie 1935", evident data încheierii operei.

Ediţia a H-a (vezi precizările din prefaţa datată „februarie 1939") a apărut în 1939 (luna mai ?) ; ediţia a HI-a în 1945 (vezi, de asemenea, precizările din noua scurtă prefaţă, datată „martie 1945") — cu siguranţă mult întîrziată de desfăşurarea războiului (şi, în ciuda unor revizuiri, cu mai multe erori tipografice). Primele trei ediţii au apărut la Editura Fundaţiei. Ediţia a IV-a, reproducînd pe a III-a, ultima văzută de autor, a apărut (postum) în Editura pentru literatură, la începutul anului 1968, sub îngrijirea lui V. Iova (care a refăcut şi indicii), cu un amplu studiu introductiv de I. Ianoşi. Nici o ediţie pînă la cea de faţă nu a alăturat *Esteticii* ceea ce Tudor Vianu a intitulat *Proiect de prefaţă* (la ed. I), text care — aşa cum precizează autorul — era destinat să deschidă tratatul, text neterminat la care Tudor Vianu a renunţat temporar. *Proiectul,* apărut ulterior, îşi găseşte astfel locul ca justificată addendă a *Esteticii* (vezi nota asupra lui).

Cum era normal, pentru ediţia de faţă am luat ca text de bază cel din ediţia a III-a, ultimul revăzut de autor. Constatînd unele neglijenţe şi erori tipografice, am recurs la o confruntare cu ediţia I şi cu ediţia a H-a, cea dintîi în care *Estetica* a apărut într-un singur volum. In consecinţa unificării volumelor, aici erau operate pentru prima dată de autor corectări ale trimiterilor din interiorul lucrării ; aşa cum se va putea observa, au mai rămas totuşi unele inadvertenţe, necorectate în ediţia a IH-a, pe care le-am semnalat în note de subsol. în unele situaţii, însă, trimiterile fiind corecte în ediţia a H-a, le-am preluat ca atare, reproducînd în subsol textul ediţiei de bază. Intre ediţia a Il-a şi a III-a au mai apărut şi unele erori tipografice, rămase în bună parte necorectate pînă acum. Dată fiind importanţa operei şi faptul că editorii şi-au propus de la bun

început confruntarea cu manuscrisele (în măsura în care s-au păstrat), am apelat deci şi la manuscris, confruntînd cu acesta mari pasaje şi putînd astfel corecta unele erori tipografice perpetuate. Din păcate, din manuscris (aflat în colecţia familiei Vianu) lipsesc următoarele părţi : partea I şi a II-a, aproape în întregime ; *Introducerea* la partea a IH-a ; subcapitolul *Teoria psihanalitică a artei* (III, 6) ; notele la partea a IV-a şi a V-a ; indicii.

Modul de transcriere a textului s-a impus din evidenţa faptului că T. Vianu însuşi, la retipăririle din ultimii ani, a operat o modernizare integrală a grafiei, a formelor lexicale şi gramaticale. în spiritul acestor modificări ale autorului, editorii au efectuat modificări similare (conform principiului de transcriere formulat în *Nota asupra ediţiei. Opere,* I, p. XIII).

Vor fi anul acesta exact 40 de ani de cînd Tudor Vianu încheia publicarea Esteticii prin cel de al doilea volum al primei ediţii. Deşi a rămas pînă azi sinteza cea mai de seamă pe care a dat-o cultura noastră în această disciplină, deşi ea a îndeplinit rolul unei lucrări de referinţă la care au apelat, fie pentru un prim şi lămuritor contact, fie pentru cercetări asupra problemelor specifice, generaţii întregi de umanişti, despre Estetica lui Tudor Vianu nu s-au scris atîtea studii şi recenzii cîte am fi presupus, dată fiind importanţa ei, valoarea şi circulaţia, misiunea ei îndeplinită şi continuînd să fie îndeplinită chiar şi după ce, în ultimii ani, traducerea unor mari opere clasice ale disciplinei, ca cele ale lui Kant, Hegel, Schopenhauer, Hartmann, Croce, Lukâcs etc, au venit să umple un gol de care Tudor Vianu devenise conştient încă înainte de a-şi fi început cercetarea. *Textele alese* din *Istoria esteticii de la Kant pînă azi,* apărute în 1934 (şi niciodată retipărite), erau destinate a fi preambulul „sistemului" pe care Tudor Vianu îl punea în circulaţie, exact în sensul recuperării unui trecut al ştiinţei căreia îi dedicase activitatea sa didactică de un deceniu şi căreia a continuat

să i se dedice, cu intermitenţe, pînă la sfîrşitul vieţii sale. Este adevărat că, în genere, bibliografia românească nu înregistrează existenţa unei şcoli naţionale de estetică, domeniul avînd puţini reprezentanţi, chiar dacă în pregătirea umanistică estetica a rămas, cum era şi normal, ca una din disciplinele de primă importanţă. Cercetarea critică a *Esteticii* lui Tudor Vianu cerea o pregătire specială, comparabilă cu a autorului — şi nu mulţi au avut-o sau o au. Este acesta şi motivul pentru care unii dintre cronicarii literari cei mai valoroşi, ce-şi exercitau profesia atît la sfîrşitul deceniului patru (cînd a a apărut prima şi apoi cea de a doua ediţie a *Esteticii),* cît şi cei de la sfîrşitul deceniului şapte (ediţia a IV-a), au „neglijat" opera, chiar dacă n-au ignorat-o. *

Pentru momentul 1935 acest fapt este privit cu mirare de George Călinescu, care, în *Adevărul literar ţi artistic* din 29 decembrie 1935, la un an deci de la apariţia primului volum al *Esteticii,* trecînd în revistă anul literar abia încheiat, face următoarea observaţie de binecunoscută pertinenţă : *Estetica* este „o culme a observaţiei şi a informaţiei celei mai moderne, ajutată de o reală cunoaştere a fenomenelor artistice. Lucru curios ! In afară de o înscenare cu caracter polemic a unui nespecialist, nici o critică serioasă nu s-a făcut acestei cărţi, faţă de care specialistul universitar a ţinut să se arate mut!" G. Călinescu se referă la polemica declanşată de „nespecialistul" Vladimir Streinu. (Autorul monumentalei monografii despre Eminescu va reveni asupra *Esteticii* într-o amplă cronică pe care o vom reda în întregime.) Fireşte, constatarea de mai sus nu are o valabilitate absolută şi sperăm că dosarul primei receptări a Esteticii, dosar ce alcătuieşte restul notei noastre, va fi elocvent în acest sens. Parcurgînd

* Din cîte ştim, despre *Estetica* nu şi-au exprimat exores opiniile: Şerban Cioculescu, Pompihu Constantinescu', Mihail Ralea, Liviu Rusii; Viafa *roma-* SSS^5.1a care Tudor Vianu a colabora prin texte importante, nu s-a referit in nici un fel la *Estetică* — fapt care continuă sa ne uimească.

considerațiile critice privitoare la *Estetica* și la activitatea de estetician a lui Tudor Vianu, considerații adunate de-a lungul anilor, ni se impun azi cîteva studii ample și avizate, care sînt inevitabile fie pentru o viitoare sinteză, fie pentru înțelegerea valorii acestei opere, atît în ceea ce are ea original, cît și cu privire la metodologia și structura gîndită și realizată a sintezei. Aceste cîteva studii se datoresc lui Edgar Papu *(O estetică românească,* în volumul *Răspîntii,* 1936), Al. Dima (în volumul *Gîndirea românească în estetică — aspecte contemporane,* 1943), Ion Ianoși (amplul *Studiu introductiv* ce însoțește ediția din 1968 a *Esteticii),* Mircea Martin (în studiile introductive la *Filozofie și poezie,* Ed. Enciclopedică, 1971, și *Idealul clasic al omului,* Ed, Enciclopedică, 1975) *.

Cum această notă nu-și propune să înlocuiască un volum *Tudor Vianu (estetician) interpretat de...,* citarea integrală a studiilor mai sus amintite, sau ale altora, rămîne o operație independentă de ediția noastră, cel puțin deocamdată. În cele de mai jos vom alcătui „dosarul" primei receptări a *Esteticii,* dosar „zbuciumat" — cum se va putea vedea. Din păcate, următoarele ediții nu au fost decît cel mult consemnate, rareori recenzate — și chiar aceea din 1968, după 23 de ani de absență din circuitul editorial, a fost mai mult omagiată — binemeritat omagiată, firește — dar nu s-au înregistrat nici atunci viziuni analitice mai notabile, în spiritul posterității critice. Era poate normal, „recuperarea" trebuia mai întîi salutată ; mai mult decît alte opere ale lui Tudor Vianu, *Estetica* are deci o „posteritate" deschisă — și nota aceasta își propune să o stimuleze, oferind nu istoria întregii receptări, ci doar cele mai importante prime reacții, semnificative în ele însele și chiar pilduitoare.

* Alte contribuții : N. Tertulian, *Dialectica estetică* — în *Viața românească,* nr. 6, iunie 1965 ; Ion Biberi, *Tudor Vianu,* Editura pentru literatură, 1966 (cap. IV îndeosebi) ; Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu,* Ed. Științifică, 1968 ; Traian Podgoreanu, *Umanismul lui Tudor Vianu,* Ed. Cartea Românească 1973

Revenind la prima ediție (1934—1936), observăm că, atîtea cîte au fost, recenziile și analizele (cu excepția celor care au produs polemicile ce le vom relata mai jos) sînt în consens atunci cînd consideră Estetico un *eveniment* al culturii noastre. Lucrarea era așteptată (note ce consemnează apariția figurează în mai toate ziarele și revistele de circulație), desigur și pentru că Tudor Vianu o anunțase, dar și pentru că scrierile sale anterioare din domeniu o prefigurau. Locul său de frunte în estetica românească trebuia consfințit de această lucrare, care părea recenzenților (dar și anonimilor autori de note) ca produsul firesc al unei evoluții. Mulți dintre cei ce semnează comentarii fuseseră audienți ai cursului și seminarului de estetică pe care Tudor Vianu îl inițiase încă din 1924 la Facultatea de litere și filozofie din București ; erau deci „învățați" la „școala" sa, știau că Tudor Vianu era posesorul unei formații estetico-filozofice complete și că această formație se structura, încetul cu încetul, într-un „sistem" ce le era în parte cunoscut sau previzibil. Erau deci pregătiți să-1 judece, sau, în orice caz, avizați. Tipul de relații pe care Tudor Vianu îl impunea apropiaților —• deseori evocat în anii din urmă — se răsfrînge și în alcătuirea analizelor și recenziilor, multe din ele (cum se va vedea) sobru laudative, niciodată partizane sau mercenare. Dealtfel, chiar Tudor Vianu (în *Prefață la ediția a Il-a)* evocă, omagiind cu discreție, pe foștii săi studenți, cărora, scrie el, „îmi place să le adresez aci gîndurile prietenești ale bunei amintiri". Aceștia, sau alții — așa cum vom vedea — își arătaseră respectul pentru operă, descriind-o în amploarea ei și a problematicii atît de dificile cu care ea se confruntase.

Vom începe, așadar, cu această categorie de cronici și recenzii, din care se conturează climatul general al primirii. Edgar Papu și Petru Comarnescu recenzează, pe rînd, ambele volume, în mai multe reviste chiar. Primul, mai întîi în *Revista de filozofie,* voi. XIX, nr. 4, octombrie-decembrie 1934, referindu-se numai la cel dintîi volum, abia apărut. Citām

de aici un fragment semnificativ asupra originalităţii lui Tudor Vianu şi a plasării punctului lui de vedere între cele consacrate :

„...în sfîrşit, lucrarea d-lui T. Vianu constituie parţial, după Croce, a doua mare încercare contemporană de a depăşi nivelul kantian al autonomiei artistice, fundîndu-se o nouă concepţie expansionistă, de astă dată nu pe baza indicaţiilor lui Vieo, ci pe ale lui Schiller. Aci, credem, rezidă aportul de nespusă importanţă al primului sistem de estetică românească.

Trebuie adăogat că şi d. T. Vianu înaintează, un timp, pe linia fenomenologică, a cărei metodă este urmărită ; dar utilizarea acestei metode va determina numai o operaţie limitată. în prealabil, trebuie iniţiată fundarea autonomiei artistice, pentru a aspira, pe urmă, la o extindere a acestei structuri independente şi asupra celorlalte aspecte ale spiritului. Bunăoară, nici Croce nu depăşeşte domeniul problemei kantiene atîta vreme cît încearcă să stabilească obiectul artei, prin identificarea ei cu intuiţia-expresie ; de îndată ce însă caută locul artei în spirit, Croce întrece interesul kantian al acestei probleme şi se avîntă în cucerirea unui domeniu universal pentru fenomenul artei.

La rîndul ei, treapta kantiană de căutare a autonomiei artistice se împlineşte, în gîndirea d-lui T. Vianu, pe bază fenomenologică ; numai o consideraţie greşită ar putea privi drept fenomenologic şi ansamblul sistemului. Această determinare a autonomiei artistice pe temei fenomenologic este evidentă la autor îndeosebi în cercetarea «momentelor constitutive ale operei de artă» cu cunoscutul procedeu al fenomenologiei de a desprinde faptul artei din complexul existenţei obişnuite, pentru a i se deduce, pe o astfel de cale analitică, esenţa specifică. Mai înainte încă, ni se indicase structura artei ca simbol, rezultat din raportul dintre formă şi fond.

însă contribuţia definitivă a acestui sistem este specificarea artei ca valoare şi mai cu seamă locul ei în activităţile spiritului. Pentru d. T. Vianu arta nu mai constituie o simplă punte între natură şi spirit, ca în vederea lui Kant, ci şi realizarea unei întruchipări ce întrece ambele date, ca o ţintă a celor mai înalte străduinţi. Autorul, folosindu-se de un fenomen contemporan devenit punctul unei stăruitoare întrebări, pune datele polare kantiene sub forma de «tehnică» şi «natură». Arta nu numai că le întruneşte pe amîndouă, dar alcătuieşte şi o unitate superioară, izolată şi suficientă sieşi, prezentînd, prin aceasta, o independenţă perfectă, asemenea totalităţii cosmosului. De aceea arta constituie şi aspiraţia supremă a eliberării omeneşti de sub povara oricărei determinări."

E. Papu revine prin articolul *O estetică românească,* în ***Revista Fundaţiilor regale,*** nr. 10, octombrie 1935, urmărind „clădirea" sistemului lui Tudor Vianu şi punctînd cîteva concluzii şi idei directoare :

„Una din cele mai relevante opere de gîndire care au apărut în ultimul timp la noi este ***Estetica*** d-lui Tudor Vianu. Pînă la discutarea contribuţiilor cu care această lucrare îmbogăţeşte istoria esteticii, sînt necesare unele preliminarii privitoare la cercetătorii din domeniul acestei discipline. O parte din aceştia, deşi persoane erudite, n-au încercat totuşi un contact direct cu arta, astfel încît scrierile lor nu aderă perfect la definirea obiectului propus interesului lor ; cealaltă parte, dimpotrivă, a luat contact cu realitatea artistică, dar ignorează contribuţiile teoretice de pînă la ei, urmărind să-şi deducă, exclusiv, vederile din nişte simple experienţe de creatori sau contemplatori. In ambele cazuri se ivesc opere incomplete sau confuze ; metodele lor nu izbutesc, în majoritatea cazurilor, să prezinte puneri la punct în adevăratul înţeles al cuvîntului.

D. Tudor Vianu se situează printre esteticienii care au înţeles că, pentru a privi şi a rezolva în întregime problemele esteticii, e necesară o orientare în ambele direcţii. De aceea, totul în acest volum este oroare de confuzie şi elan către lămurirea oricărui capăt al problemelor pînă la ultimele amănunte, printr-o fun-

dare atît pe rezultatele anterioare ale muncii teoretice, cît şi pe resursele atingerii directe cu arta.

De la început autorul îşi netezeşte terenul pe care-şi va înălţa estetica, determinîndu-i precis problemele şi uşurînd astfel înţelegerea lor. De unde, bună oară, în unele estetici incomplete, tonul este atît de arbitrar încît s-ar putea, cu facilitate, afirma şi nega aceeaşi calitate activităţii artistice, în cazul de faţă, prin separarea diferitelor probleme, toate încheieturile sistemului sînt captate în cleştele unei gîndiri controlabile şi neversatile. în acest fel, pentru cel ce priveşte arta fără punctul de plecare al unei distincţii sistematice, s-ar putea susţine, cu acelaşi succes, tezele opuse care consideră, pe rînd, activitatea artistică drept analitică şi drept sintetică. Punerea justă însă a problemelor distribuie aceste însuşiri opuse la două întrebări deosebite, privitoare la artă ; astfel, numai creaţia e analitică, în vreme ce numai contemplaţia e sintetică, orice confuzie fiind înlăturată pe această cale. Problemele esteticii rămîn tripartite, ca în cazul celor mai multe din cercetările contemporane, avînd drept ţinte creaţia, opera de artă propriu-zisă şi contemplaţia.

Trecînd la alegerea metodei, autorul adoptă o soluţie eclectică, folosindu-se de procedeele care au dat cele mai bune rezultate pînă în prezent, dar găsindu-le noi nuanţe de aplicare, astfel încît să bată recordul utilizărilor antecedente. Aşa este întrebuinţată metoda fenomenologică, descriptivă, a faptului artistic, pe care autorul însă nu o găseşte satisfăcătoare decît pînă la o anumită etapă a cercetării ; de aceea, metoda fenomenologică, atît de preţuită astăzi în toate domeniile gîndirii, este combinată şi continuată, la un moment dat, prin cea explicativă sau comparativă. Nu este suficient a descrie esenţialitatea fenomenului artistic pentru a-1 distila de tot ceea ce se întreţese străin într-însul, dar se mai cere şi lămurirea acelui fenomen în legătură cu faptul extraestetic care 1-a condiţionat sau 1-a produs.

Metoda aceasta electivă extinde astfel, cît se poate de mult, sfera preocupării estetice, luminînd toate colţurile, oricît de depărtate, ale problemelor artei, pe care le urcă, pe fiecare la momentul just, pe scena interesului şi le coordonează cu celelalte amănunte în curs de dezlegare ale scrierii. Este adoptat acest procedeu deoarece utilizarea unei singure metode se consideră de autor — care urmăreşte posibilitatea lămuririi întregului — drept generator de rezultate facile şi incomplete. într-adevăr, soluţia d-lui Vianu de a regiza în acelaşi timp mai multe metode, a le armoniza, a da un stil unitar rezultatului, ne dă impresia unei distinse forţe de organizare a ideilor care nu lasă nimic trecut cu vederea ; acest fel de a lucra acordă sistemului o complexă dar echilibrată ordine simfonică, o arborescentă luxuriantă dar bine calculată de serii ideologice, care îşi suprapun şi contopesc savant contribuţiile pînă la treptata saturare în firul unitar al rezultatelor originale.

Aceste rezultate se cer evidenţiate cu deosebită abilitate, deoarece autorul, din raţiunea păstrării unui ton unitar şi de o echilibrată discreţie, nu le pune în circulaţie cu acea stăruinţă care ar sparge cadrul organic al expunerii. în primul rînd, trebuie menţionată accepţia structurii ideale a artei ca valoare, plasîndu-se în acelaşi rînd cu economia, morala, ştiinţa sau religia. Este adevărat că ideea fundării artei ca valoare nu ne prezintă o inovaţie a autorului, dar contribuţia sa intervine în privirea felului cum aceste structuri ideale ale valorilor străbat pe cele materiale ale bunurilor. Orice valoare se concretizează într-un bun, cea economică, d.p., în monedă, cea religioasă în diferite practici sacre, cea artistică în existenţa empirică a operei de artă. Dar pe cînd celelalte valori sînt transcendente bunurilor şi aderă în mod exterior la ele, astfel încît acestea pot fi înlocuibile, valoarea artistică se insinuează dinlăuntru în opera de artă, în aşa fel încît bunul artistic obţine un caracter special, de unitate, printr-un indisolubil raport de imanenţă cu valoarea. Dintr-o astfel de fericită îmbinare între valoare şi bun, care dăruieşte operei de artă singura natură perfect omo-

genă printre toate concretizările posibile de valori, rezultă că aceasta, prin facultatea de a-şi contopi notele componente în apodictica ei unitate, este cel mai independent produs al spiritului omenesc. [...] Suprema străduinţă, fie directă, fie lentă, a spiritului omenesc este crearea unei a doua perfecţiuni, după aceea a naturii ; prin urmare, ultimul ideal al încordării omeneşti, în oricare din domeniile activităţii productive, este tot crearea operei de artă. [...]

Iar dacă ne aruncăm o privire asupra esteticii contemporane, constatăm că numai Croce şi unele direcţii neocriticiste, îmbinate cu alte metode şi alte rezultate, au reuşit, depăşind primejdia esteticismului, să deschidă asupra artei perspective atît de fericite."

Petru Comarnescu recenzează *Estetica* prima oară în ziarul *Pămîntul,* 3 martie 1935, sub un titlu semnificativ : *O dată importantă pentru cultura română ;* apoi în *Revista Fundaţiilor regale,* nr. 3, martie 1935, sub titlul *Sistemul de estetică al prof. Tudor Vianu,* recenzie pe care o redăm integral pentru claritatea şi elocventa ei expunere :

„Mişcarea filozofică de la noi se află mai mult în stadiul unei tratări fragmentare, izolate sau, în cel mai bun caz, istorice. Foarte puţini sînt gînditorii care ajung la noi la o concepţie sistematică a disciplinei ce îi interesează. Sînt discipline importante, ca ontologia, metafizica, etica, pe care nimeni nu le-a privit la noi pe de-a-ntregul, prin propria sa înţelegere, pentru ca apoi să le închege într-un sistem propriu. Cursurile universitare se află, de cele mai multe ori, în stadiul încercărilor de sistematizare, ce rezultă dintr-o tratare istorică mai îndelungată. E vorba, cu alte cuvinte, de acele sisteme filozofice care sînt rodul nu al unei concepţii personale, cît al unei deprinderi şi preferinţe accidentale cu diferitele poziţii ale gînditorilor străini. Semn al tinereţii unei culturi, situaţia aceasta începe totuşi să cunoască unele excepţii, cu totul onorabile şi capabile să îndreptăţească serioase consideraţiuni şi aşteptări.

O astfel de excepţie este recenta *Estetică* a profesorului Tudor Vianu, tipărită în «Biblioteca de filozofie românească» de Fundaţia pentru literatură şi artă. Primul volum apărut tratează : *problemele preliminare ale esteticii, valoarea estetică* şi *opera de artă,* pentru completarea sistemului acesta rămînînd a fi studiate creaţiunea artistică în genere şi aprecierea acesteia. In acest chip, filozofia românească va poseda un adevărat sistem de estetică, adică o prezentare unitară şi personală a conţinutului unei ştiinţe încă noi şi în curs de desăvîrşire. Ştiinţă încă nedefinită pentru unii, nu peste tot răspîndită, insuficient apreciată în unele cercuri ale iubitorilor de «ştiinţă exactă», estetica îşi are totuşi un obiect precis şi bine delimitat, atunci cînd este cu adevărat valorificată într-un sistem limpede şi complet. Cum este cazul lucrării amintite a profesorului Tudor Vianu.

Sistemul acesta românesc îşi capătă unitatea nu atît printr-o metodă unică sau printr-o poziţie filozofică bine precizată şi păstrată de-a lungul expunerii. Autorul nu este nici idealist, nici metafizician, nici fenomenolog, nici realist, nici istoric. Iar metoda întrebuinţată pentru încadrarea şi disciplinarea materialului nu este nici ea numai istorică, fenomenologică, pozitivistă, pragmatistă sau mai ştiu şi eu cum. Calitatea prezentului sistem de estetică constă tocmai în meritul de a face din diverse poziţii filozofice şi cu diverse metode ştiinţifice, relevante, elementele propriu-zise estetice. De aici provine sau astfel se explică diversitatea de poziţii şi metode a acestui sistem, care se încheagă totuşi şi devine unitar în folosul ştiinţei cercetate. Procedare cu totul riscantă şi ingenioasă, care dacă pe alocuri suferă printr-un anume eclectism, se dovedeşte totuşi bogată în rezultate, variată în prezentare, lucidă în finalitatea ei. Lucrarea profesorului Vianu are avantajul de a degaja tot ceea ce-i relevant estetic, dar şi dezavantajul că, pentru a degaja tot ce-i manifestare estetică, fapt său semnificaţie estetică, neglijează coerenţa cadrelor sau a conceptelor întrebuin-

țațe. Pentru un metafizician, delimitările de la începutul cărții, unde autorul disociază între frumosul natural și frumosul estetic, considerînd numai pe acesta din urmă drept obiect al esteticii, nu pot fi ușor primite. A privi opera de artă ca un produs omenesc nu implică a neglija adevărul că totuși această operă de artă este și rodul unei inspirații dată natural sau metafizic. De asemenea, cînd, în decursul expunerii, autorul utilizează conceptele de natură, realitate, timp, spațiu, idee, ideal, în felul pozitivismului, neglijînd, cu alte cuvinte, faptul că toate aceste realități sînt, filozoficește, tot atît de consistente sau ideale cît și opera de artă și că între ele și opera de artă nu există deosebire de natură ontologică, ci doar de aparență, nu putem spune că perspectiva întregului sistem se menține egal de clară și coerentă din punct de vedere filozofic.

Autorul avea de ales între a se opri mai mult asupra elementelor care condiționează esteticul sau asupra elementelor strict estetice. Sacrificînd pe primele pentru reliefarea celorlalte, a tras o pîrtie clară, decisă, continuă. Și care și-a valorificat meritele mai cu seamă în partea III-a a primului volum, acolo unde este studiată *opera de artă*. Dispunînd de un vast, nou și variat material asupra operei de artă, prof. Tudor Vianu a efectuat o magistrală analiză a tuturor elementelor care constituiesc opera de artă. Corelînd elementele care se condiționează reciproc, confruntînd și comparînd pe cele elaborate numai accidental, reducînd unele date și manifestări la tipuri, despicînd procesele aflate la baza operei de artă în momente constitutive, diferențiind ceea ce-i strict estetic de ceea ce-i eterogen — și în toate acestea întrebuințînd cele mai serioase, subtile și noi interpretări, fie din domeniul esteticii, fie din acel al filozofiei culturii sau numai al istoriei artelor, autorul a izbutit să lumineze deplin structura, ființarea și semnificația operei de artă. Alternînd metoda istorică cu cea fenomenologică, privind cînd cauzele și efectele producerii operelor de artă, cînd opera de artă în ea însăși, în esențialitatea ei, independent de chipul producerii și al urmărilor acestei produceri, autorul a putut depăși relevanța, poate mai unitară, dar indiscutabil mai restrînsă, a oricărei estetici strict filozofice. In partea relativă la opera de artă, vorbesc, expun, adîncesc, definesc deopotrivă un filozof, un istoric, un iubitor de artă, un sociolog, un moralist, un scriitor. Aceasta este și partea cea mai originală a volumului apărut, deși în celelalte părți meritul autorului nu este mai mic, dată fiind dificultatea unui tratament strict estetic, ce implică atîtea amputări și reduceri, referitoare fie la conceptul de estetică, fie la valoarea estetică.

Atît cînd privește marile probleme ale conținutului științei esteticii sau ale valorii estetice, cît și cînd analizează elementele constitutive, principale sau secundare* ale realităților estetice, autorul prezintă pozițiile și concepțiile de seamă pentru a le valorifica la lumina spiritului său critic. Bogăție de material vechi și nou, pe de o parte ; selecție printr-o bine chibzuită critică, pe de altă parte, acestea sînt calitățile principale ale sistemului de față.

Să dăm cîteva pilde. Mult dezbătută problemă a *formei și conținutului operei de artă* se bucură, în această privire sistematică, atît de o completă expunere istorică, precum și de o dreaptă judecare care conchide la solidaritatea conținutului cu forma, întrucît «între una și alta există o relație funcțională permanentă» (p. 101). Chiar dacă, precum spunea Herbart, conținutul este în artă un element extraestetic, adică un material divers și care numai cînd este format capătă sens estetic, nu este mai puțin adevărat că fără conținut forma nu poate exista. Disociația dintre formă și conținut în opera de artă este o operație mintală, o analiză care real nu are nici o eficacitate, fiind vorba de o realitate organică și deplină. Nu lipsesc din acest capitol nici istoricul acestei probleme, de proveniență platonică, nici amintirea acțiunilor mai recente ale unui Zola, Ibsen, Flaubert sau alte puriștilor care voiesc o artă fără subiect; în chipul acesta, autorul evidențiază dialectica problemei, pozițiile potrivnice și arată con-

cluziile absurde la care ar ajunge exagerarea uneia dintre cele două chestiuni. Istoric şi critic, descinzînd dintr-o bogată referinţă bibliografică, din care nu lipsesc nici G. Simmel, J. Volkelt, E. R. Curtius, R. Hamann, ca şi un Plotin, Fr. Schlegel, Schopenhauer, întărită de o seamă de exemple şi observaţii personale privind arta Renaşterii şi ale unor personaje ca Rembrandt sau Flaubert, concluzia se degajă limpede, simplu, convingător.

Deosebit de pline şi bine expuse cele patru momente constitutive ale operei de artă : *izolarea,* noi i-am spune «individuarea», întrucît e vorba de separarea operei de artă de celelalte fenomene spre o existenţă proprie, aşa cum este aceea a omului faţă de cosmos, *ordonarea, clarificarea* şi idealizarea. Chiar dacă rămîne discutabilă opinia că opera de artă apare pentru a aduce ordine (p. 122), poate e mai just a afirma că opera de artă apare pentru a aduce omului bucuria creaţiunii, sau că arta promovează realitatea către o regiune ideală, de vreme ce s-ar putea ca tocmai regiunea «ideală» să fie mai «reală» decît «realitatea» din concepţia autorului, aceste momente evidenţiază, în chip magistral, chipul în care arta devine un întreg plin de atîtea însuşiri.

Utilizînd contribuţiile subtile ale unor esteticieni şi filozofi de valoarea unui H. Nohl, R. Hamann, H. Wolfflin, O. Walzel, G. Simmel, autorul familiarizează pe cititorul român cu metoda tipologică, prezentînd, rînd pe rînd, tipuri artistice ca sfîntul, omul reprezentativ şi omul de rînd ; ca peisajul transcendent, imanent şi natura moartă ; ca eleatismul şi heraclitismul ; ca viziunea plastică şi cea pitorească etc, făcîndu-ne astfel să putem mai bogat semnifica şi adînci calităţile operelor de artă. Chiar dacă unele tipizări pot părea neconvingătoare, iar altele arbitrar alese, denumite sau aplicate, de pildă nu ni se pare deloc potrivit a numi arhitectura catedrelor gotice «pitorească» numai pentru a o opune celei «plastice» a templelor greceşti (p. 167) ; aceste conexiuni sînt, după cum, însuşi autorul ne-o spune, foarte sugestive, deşi, adăugăm noi, nu necesare.

Am dat aceste pilde pentru a arăta factura consistentă şi variată a esteticii prof. Tudor Vianu, care, alături de problemele esenţiale, găseşte loc şi pentru analize şi relaţii semnificative tot aşa cum, alături de riguroasa metodă fenomenologică, apar tot felul de consideraţiuni şi confruntări istorice şi critice sau de valorificări şi corectări a tot felul de scrieri noi sau de stabilită autoritate.

Regretăm că nu putem insista asupra tuturor accentelor mai originale ale lucrării asupra căreia referim în general. Amintim, din prima parte, privitoare la problemele prelimiare ale esteticii, întreg capitolul numit *Valoarea normelor în estetică şi tipurile lor* (p. 39 şi urm.), unde, după o desăvîrşită considerare a poziţiei normative şi descriptive, autorul conchide, printr-o exemplară argumentaţie, că estetica este o disciplină normativă, ceea ce este desigur mult prea adevărat, întrucît, pentru a putea stabili în experienţă ceea ce este frumos, trebuie să ştii mai întîi ce este frumosul. în acest capitol, admirabil organizat, cititorul poate afla care sînt normele generale sau formale ale acestei ştiinţe noi *(unitatea* şi *originalitatea),* precum şi normele particulare, fie ele istorice, tipologice etc, iar din partea treia, consacrată, după cum am mai arătat, operei de artă, amintim şi capitolul relativ la stil, unde se găseşte o limpede diferenţiere între tip, *stil* şi *manieră,* noţiuni atît de confundate în critica de artă curentă (p. 176 şi urm.). «Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale ar+ei sau în jurul totalităţii lor», fiind, prin urmare, o noţiune pur sistematică. Dimpotrivă, stilul este, pe lîngă o noţiune sistematică, şi una istorică, el fiind definit ca «unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la cercul de cultură» (p. 178). Cît despre manieră, aceasta este o simulare a stilului, aici nefiind, ca în cazul stilului, vorba de o armonizare între originalitatea individuală şi cea a timpului sau a societăţii. «Sînt astfel manieraţi artiştii academici, care menţin norma unei inspiraţii clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schim-

bat... versificatori moderni care compun în formele poeziei persane din veacul al XIH-lea şi al XlV-lea, afectînd stilul lui Hafiz şi Saadi. poeţi franţuziţi în mai toate literaturile naţionale, nu numai în literatura română» (p. 179).

Capitolele finale ale volumului I din *Estetica* profesorului Vianu aduc o seamă de consideraţii despre elementele eteronome ale artei (ca sexualitatea, munca, viaţa socială, religia), sau despre diferenţierile sociale şi psihologice ale artei, cartea încheindu-se cu o privire asupra locului artei în civilizaţia modernă, în care arta s-a individualizat şi autonomizat.

După zece ani de la apariţia *Dualismului artei,* în care d. Tudor Vianu familiariza lumea de la noi cu o terminologie şi o metodă tipologică şi dualistă venită din Germania, pe atunci paradis al filozofiei culturii şi artei, şi după aproape patru ani de la tipărirea volumului *Arta şi frumosul,* în care o parte din consideraţiile despre eteronomia artei din volumul prezentat aici erau deja constituite, profesorul de estetică de la Universitatea din Bucureşti îşi încheagă, încă relativ tînăr, cunoştinţele şi cercetările într-un sistem plin de substanţă, veghind ca în primul rînd elementul estetic să fie valorificat şi înţeles ca o realitate de sine stătătoare. Profesorul, specialistul şi omul de cultură au izbutit din plin, umplînd astfel unul din golurile mult simţite ale mişcării filozofice de la noi, în ansamblul căreia făcîndu-se atît de puţină filozofie, cu atît mai mare este meritul celui ce a realizat un sistem de estetică într-un chip cu totul exemplar.

Criticist *par excellence,* adică nedogmatic şi numai la mare nevoie metafizician, profesorul Tudor Vianu a izbutit să configureze o estetică bine închegată şi plină de substanţă, de real folos pentru studenţii şi iubitorii de artă, şi de real interes pentru ceilalţi esteticieni, străini sau nu, care pot urmări aici activitatea matură a unui serios cercetător, ajunsă la punctul culminant al unei sinteze ce-şi găseşte preţul în bogata ambianţă a informaţiei şi în valorificarea, prin comparaţie, selecţie şi criticism, a celor mai autorizate concepţii estetice."

Tot în *Revista Fundaţiilor regale,* nr. 7, iulie 1936, Petru Comarnescu îşi continuă precedenta analiză extinzînd-o asupra volumului al II-lea, între timp apărut. Dăm şi din această analiză un amplu fragment. In afara altor merite, Petru Comarnescu situează poate cel mai exact în contextul românesc, al necesităţilor literare şi culturale, apariţia *Esteticii:*

„...Dacă dintru început am observat că cel de-al doilea şi ultimul volum conţine un material mai abordabil, am făcut-o cu gîndul de a recomanda lectura lui oricărui iubitor de artă şi literatură, acest volum părîndu-ni-se a poseda toate virtuţile de îndrumare a păturii mai largi a doritorilor de cunoaştere. Prin natura lui şi în ciuda clarităţii sale, primul volum nu poate orienta decît pe specialişti, pe cînd cel de-al doilea, tratînd obiecte mai familiare tuturor, poate constitui o satisfacţie şi pentru omul de ştiinţă, ca şi pentru iubitorul de artă.

Şi încă o consideraţie ne-a determinat a începe cronica aceasta cu astfel de recomandări : volumul prezent înlătură atîtea prejudecăţi curente, atîtea unilateralităţi înrădăcinate nu numai printre spectatorii artei, dar şi în rîndurile criticilor şi apreciatorilor mai pretenţioşi, încît, pe măsură ce-1 citeam, ne gîndeam cu entuziasm cîte discuţii inutile ar înlătura şi cîte poziţii, pe cît de false pe atît de autoritare, ar fi nimicite dacă susţinătorii lor ar citi *Estetica* profesorului Tudor Vianu.

Dacă, pentru ştiinţa noastră, sistemul acesta înfăptuieşte o operă de constructivă explicare şi orientare, rămînînd un bun în sine, o contribuţie creatoare a autorului, atît în cadrul ştiinţei estetice cît şi în cadrul vieţii noastre culturale (în care puţini profesori sînt în stare să-şi sintetizeze obiectul ce-1 predau), pentru lumea amatorilor şi judecătorilor producţiilor artistice el constituie o comoară de date, completări şi precizări, de care se simte atîta nevoie, mai ales într-o societate ce nu are suficientă în-

credere în valori şi ale cărei elite, chiar, nu dovedesc decît arareori înţelegere şi preţuire faţă de adevăratul spirit critic.

Şi acum, trecînd la operă însăşi, trebuie să arătăm chipul în care autorul şi-a organizat materialul, adică metoda sa de lucru. Avînd de tratat două probleme mult dezbătute în gîndirea estetică mai nouă, procesul creaţiei artistice şi procesul de cunoaştere şi apreciere a operei de artă (pentru care autorul a găsit fericitul termen de «receptare»), d. Tudor Vianu, spirit critic prin excelenţă, după cum arătam şi în cronica privind primul volum al *Esteticii* (în numărul din martie 1935 al acestei reviste), nu neglijează nici una din poziţiile vrednice de considerat, demonstrînd elementele lor valabile, conferindu-le şi, în cele din urmă, completîndu-le sau reformîndu-le, după cum este cazul, într-o privire sintetică. Procedare critică, intelectualist critică, aşadar, faţă de o serie de probleme pe care, de cele mai multe ori, psihologia părea a fi pus exclusivă stăpînire, aşa cum odinioară făcuse misticismul. Căci nu ne deprinsesem oare să credem că «plăcerea» estetică şi «emoţia» estetică, deci simţuri exploatate mai mult psihologic, sînt elementele ce caracterizează receptarea operei de artă ? Şi cînd psihologii puseseră stăpînire pe ştiinţa esteticii, explicarea cea mai favorizată nu devenise teorie a simpatiei estetice, ce promova o emoţie estetică dobîndită prin cufundarea spectatorului în obiectul contemplat, prin confundarea lui cu obiectul ?

Faţă de exagerările sau unilateralismele psihologice dintr-o anumită estetică, profesorul Vianu ia o atitudine criticistă, ţinînd seamă de ele, dar arătîndu-le insuficienţa, neajunsurile sau nerelevanţa lor estetică. în capitolele atît de profunde şi de clare privind receptarea operei de artă, autorul distinge feluritele elemente, simultane sau succesive, ce compun acest proces de apropiere şi judecare a operei de artă, arătînd că nu există o emoţie estetică (aşa cum mai cred simplii iubitori de simplisme teoretice), ci o serie de emoţii estetice conextensive cu durata

perceperii frumosului artistic. «Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împleteşte şi se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale» (p. 111). Naivei şi atît de comunei păreri că receptarea operei de artă este un proces emoţional şi doar atît, d. Tudor Vianu îi substituie, pe temeiul unor bogate date şi interpretări, concluzia că «receptarea completă a artei cuprinde... elemente critice şi analitice, acte de judecată şi estimaţie destul de dezvoltate» (p. 116), chiar dacă poziţia iniţială a spectatorului, atitudinea lui estetică, este constituită, în primul rînd, dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea aparenţei.

Valorificarea artei, aşadar, ca un proces complet şi deopotrivă sentimental ca şi intelectual, ceea ce nu se ţine decît rareori în seamă de mulţi dintre criticii care vor să orienteze gustul public, fără ca ei înşişi să fie orientaţi îndeajuns. Meritul lucrării acesteia constă şi în aceea că toate chestiunile esteticii sînt înfăţişate în complexitatea lor, diferitele tipuri de explicaţie alăturîndu-se cu evoluţia istorică a experienţei estetice, pentru ca apoi autorul să le judece şi să le îmbine. îndeobşte, autorul nu reduce fenomenele estetice, ci le completează, le întregeşte, fireşte nu fără un prealabil discernămînt. Semnalăm, în această privinţă, capitolele despre gustul estetic, despre judecăţile artistice şi despre criteriile ierarhizării artistice, care au marele rol de a nimici o seamă de confuzii şi absurdităţi.

Şi parcă în nici o altă lucrare autorul nu s-a mişcat cu mai multă libertate, lucrînd atît de viu pe un material viu, cum este în special acela din prima parte a volumului II, privind structura şi procesul creaţiei artistice. Aici întîlnim problemele de generală circulaţie (dar atît de incompetent discutate în genere), ca problema geniului, a talentului, a artistului, luaţi şi judecaţi faţă de omul comun sau de viaţă, şi tot aici găsim studiul calităţilor structurii artistice şi al momentelor procesului de creaţie artistică.

Criticist cu o arzătoare dorinţă de completitudine şi de cuprindere substanţială, pas cu pas şi mereu întemeiat pe empirie, pe mărturisirile creatorilor mai lucizi sau pe observaţiile tuturor esteticienilor de seamă, autorul dovedeşte o rară putere de prezentare a materialului, în acelaşi timp erudită, adînc analizată şi ierarhizată şi, fireşte, consolidată, în cele din urmă, de judecata estetică.

Nicăieri nu am întîlnit o mai abundentă şi esenţială consultare a artistului despre chipul în care creează el şi totodată o stabilire ştiinţifică a acestor date autentice. Valery, Rilke, Flaubert, Măria Başkirţev, Delacroix, Katherine Mansfield, Tolstoi, Nietzsche, Wagner, Goethe, A. Gide, P. Claudel, fraţii Goncourt, Zola, Fr. Gundolf, Poe, Jules Renard, Novalis, Baudelaire, Jean-Paul, Maupassant, Thomas Mann şi mulţi alţi creatori propriu-zişi (şi arătaţi aici într-adins fără nici o ordine, tocmai spre a se vedea cuprinderea experienţei şi trăirii artistice pe care autorul îşi ridică observaţiile şi judecăţile, intuiţiile şi argumentările, alături de alţi esteticieni) constituiesc izvoarele ce aduc atîta substanţialitate înţelegerii noastre relativ la tainele, sensurile şi etapele creaţiei artistice.

Semnalăm concepţia că artistul, pentru a fi înţeles, nu trebuie socotit doar ca o potenţare a omului comun (deşi este şi aceasta), aşa cum face psihologia, ci se cuvine a-l studia şi propriu-zis estetic, adică aşa cum se comportă el ca om al creaţiei. Concepţia geniului este lărgită dincolo de domeniul artei (în care fusese circumscrisă de Kant), adică în toate domeniile spiritului, indivizi cu acea spontaneitate şi originalitate ce definesc geniul, prin care se rosteşte nu numai un artist dar şi un om, putînd apare în orice domeniu spiritual. «Pe cînd din operele talentului ne vorbeşte numai un artist, în cele ale geniului se rosteşte un om» (p. 48).

Semnalăm, pentru claritatea şi cuprinderea lor completă, următoarele chestiuni tratate: diferenţierea dintre geniu şi talent, relaţiile dintre omul comun

şi artist, stările creaţiei artistice, atît de subtil analizate şi corelate, printre care şi gingaşa idee a inspiraţiei ce oferă germenele operei pe care invenţia îl dezvoltă, în fine, diferenţierile creaţiei şi creatorilor.

întrebuinţînd din plin toate cîştigurile psihologiei, prof. Tudor Vianu le completează sau amendează prin judecăţi propriu-zis estetice, ajungînd mereu la complete şi satisfăcătoare concluzii, ce feresc, repetăm, de unilateralism, exagerare sau îngustime.

E izbînda de maturitate a acestui spirit atît de productiv de a fi reuşit să risipească o seamă de prejudecăţi psihologice, mistice şi raţionaliste, o seamă de consideraţii nefundate pe experienţă, dar şi de a aduce în toate problemele atitudinea cea mai completă şi mai echilibrată, soluţia cea mai satisfăcătoare. O pildă : în ceea ce priveşte creaţia artistică, vechea prejudecată iraţionalistă acorda raţiunii doar un rol secundar şi periferic în elaborarea operei de artă, ba chiar erau unii gînditori şi artişti care susţineau că, acolo unde intervine raţiunea, dispare [simţirea] estetică, totul devenind rece, artificial, convenţional. D. prof. T. Vianu ne arată netemeinicia şi îngustimea unei atari poziţii, conchizînd că «această prejudecată trebuie întrecută. Creaţia artistică este un proces complex şi înlăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneităţii iraţionale şi acte al mediaţiunii raţionale. Numai dozajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparţine» (p. 86). într-adevăr, «intuitivii şi vizionarii datoresc mai mult inspiraţiei ; plasticizatorii mai mult execuţiei. Pentru unii, procesul creaţiei este pătruns de mai multe elemente iraţionale ; celălalt face să intervină mai intens funcţiunile raţiunii. Dar aceste conexiuni n-au în ele nimic necesar. Sînt şi cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelenţă, folosea procedeele raţionale ale creaţiei. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în *Estetica* sa, printre însuşirile caracteristic ale genialităţii, chibzuinţă, die *BesonnenheiU* (p. 92).

Am dat aceste citate şi am căutat să sugerăm conţinutul volumului II al *Esteticii* profesorului Tudor Vianu, făcînd totodată unele constatări şi observaţii poate mai admirative decît ne este în obicei. Fiind o lucrare de sinteză, în care spiritul critic judecă datele vii ale empiriei şi experienţei artistice mai mult decît interpretează, ca în primul volum, sisteme, concepţii şi principii, se înţelege de ce aici nu mai putem adopta o atitudine critică de arătare a calităţilor ca şi a neajunsurilor.

Volumul II îşi are drept motiv tocmai năzuinţa de completitudine, pornind de la istorie, de la experienţă şi de la observaţiile şi judecăţile altora şi ajungînd la o sinteză vie, în care toate dobîndirile ştiinţei şi inteligenţei să fie prezentate sub veghea acelor idei clare şi distincte care constituiesc atmosfera filozofiei. Astfel fiind, nu avem a imputa autorului nici un neajuns, nici o contradicţie importantă, nici o scăpare din ansamblu.

Un critic atît de informat (mai precis erudit) poate lesne utiliza şi duce mai departe cîştigurile psihologiei şi sociologiei, ale istoriei artelor şi filozofiei culturii pentru a le topi în perspectiva supremă a ştiinţei esteticii. Aici nu întîlnim, ca în primul volum, acea schimbare de metode şi perspective. Aici totul se încheagă unitar şi consistent, lucrîndu-se viu pe un material viu, mişcîndu-se liber într-un domeniu bogat prin munca altora, dar avînd nevoie de o echilibrare, precizare şi întregire, ceea ce maturitatea ştiinţifică a profesorului Tudor Vianu a realizat exemplar. O izbîndă a ştiinţei noastre şi poate începutul diminuării penibilelor confuzii curente, ce stînjenesc atît de întristător atmosfera culturii noastre, unde este nevoie de-o înţelegere şi mai adîncă şi mai corespunzătoare şi de un spirit critic mai luminat, de felul celora pilduitor aflate în acest volum."

Ajungem acum, respectînd ordinea cronologică a apariţiilor celor mai importante recenzii, la cronica lui Vladimir Streinu din *Gazeta,* 2 aprilie 1935, cronică expeditivă şi în fond neinteresantă. O redăm în întregime fiindcă ea a fost începutul unei polemici ce nu o dată a coborît, prin rîndurile semnate de Vladimir Streinu, la suburbanitate :

„Estetica s-a constituit ca disciplină a spiritului abia în timpurile moderne. Cei vechi, mulţumindu-se a scoate norme oarecum exterioare fenomenului de artă din grupări de opere cu caractere comune, nu s-au preocupat niciodată de o filozofie a artei şi nici, cu atît mai mult, de raporturile posibile ale esteticii cu sistemele gîndirii speculative. In antichitate, însuşi Aristotel concepea o *Poetică,* dar nu şi o *Estetică.* După B. Croce, organizarea acestei discipline coincide cu încheierea ciclului obiectiv de cultură al celor vechi şi naşterea atitudinii subiective moderne, mai precis «cu filozofia concepută ca ştiinţă a spiritului» despre el însuşi. în timp, fenomenul acesta nou se întîmpla de la Renaştere pînă în zilele noastre. Se va înţelege cu uşurinţă că dacă estetica în gîndirea europeană a apărut sub forme sistematice abia între secolul XVI şi XVII, cînd adică limba română se încerca să gîngurească pe traduceri din cărţi husite, la noi studiul respectiv n-a stîrnit nici o inteligenţă. In academia necompletă pînă azi a spiritului nostru naţional, fotoliul esteticii gol îşi aştepta ocupantul. D. Tudor Vianu, pornit din poezia lirică şi ajuns prin critica literară la gusturi conceptuale, ceea ce indică o certă vocaţie a ideilor şi nicidecum o fugă calculată din actual — cum i s-a imputat — este primul estetician al tinerei noastre culturi. D-sa a tipărit de curînd un compact volum I din *Estetică,* unde problemele artei sînt urmărite în toată complexitatea lor de raporturi cu sexualitatea, munca, viaţa socială şi religia, dar mai ales opera de artă este analizată la lumina noilor teorii ale specialităţii în autonomia sau autotelismul ei, după o expresie recentă în acest sector de preocupări. Dacă ar fi să spun ceea ce m-a interesat mai mult în studiul d-lui Vianu, aş numi fără şovăială capitolele care tratează materia proprie a esteticii, capitolele ei relaţionale urmînd pe al doilea plan de atenţie. Astfel, mă voi opri în cronica de azi numai asupra părţii

a treia, *Opera de artă,* şi în special asupra capitolului doi : *Formă şi conţinut.* Istoricul chestiunii se rezumă, după d. Vianu, la poziţiile cîtorva filozofi, dintre care cei mai cunoscuţi sunt Herbart, Schopenhauer şi Hegel. în timp ce primul stabilea preeminenţa formei asupra conţinutului în structura fenomenului artistic, mergînd pînă la a expulza conţinutul din sfera de valoare estetică, al doilea inversa termenii, subordonînd ideii forma, care se înnobilează exclusiv din reflexele cuprinsului, pentru ca Hegel să considere unitatea sintetică sau, mai exact, sincretică a celor două componente din opera artistică. D. Tudor Vianu urmăreşte apoi cum disocierea arbitrară a elementelor de formă şi ideaţie s-a exprimat şi în formule şi practice de artişti. «Tezismul» lui Dumas-fils şi chiar modalitatea artei lui Ibsen aşază accentul de valoare pe conţinutul eteronom, pe cîtă vreme Th. Banville, în dexteritatea de exhibiţie a ritmurilor sale, sau un Flaubert, în dorinţa «de a scrie o carte despre nimic», răstoarnă ierarhia celor dintîi după modelul teoretic al lui Herbart şi Zimmerman. (Este regretabil pentru noi, cititorii, că d. Vianu nu caută a duce mai departe simetrizarea începută, că adică nu exemplifică, de asemeni, printr-un artist-tip unitatea sintetică hegeliană ; dar regretul rămîne numai al literaţilor inoportuni.)

Pentru a combate aplecările eretice esteticeşte ale creatorilor care exaltă unii forma, alţii conţinutul operei de artă, esteticianul român, în recompensa lipsei de ilustraţie a concepţiei hegeliene, dezvoltă, pînă la înălţimi pe care le voi preciza, afirmaţia : «Solidaritatea conţinutului cu forma este atît de mare, încît între una şi alta există o relaţie funcţională permanentă». Aceeaşi idee o formulează d. Vianu de repetate ori, totdeauna cu strălucire şi lapidaritate, limpezindu-se mai mult, fie ca «unitatea organică a formei cu conţinutul», fie «forma operei există în unitate indisolubilă cu conţinutul ei». Atît de sus se află pe această cotă spirituală esteticianul român,

încît se întîlneşte cu esteticianul italian Benedetto Croce, cu care o bună bucată de drum merge la braţ. (Rog pe esteticieni să-mi ierte trivialitatea.)

Iată :

Tudor Vianu

«Realizate deplin sînt numai operele în care forma şi conţinutul fuzionează în intuiţia lor concretă, adică operele *simbolice.* Concepţia artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relaţiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn şi semnificaţie. Astfel de relaţii pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn şi semnificaţie, şi anume aceea a *alegoriei.* Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică felurite provincii româneşti.

Semnificaţia nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în acelaşi moment, ci printr-un act de mediaţie, care îi permite să păşească de la semn la semnificaţie... Simbolul implică într-aceasta o altă relaţie dintre semn şi semnificaţie. Interpenetraţia lor este atît de intimă, încît spiritul n-are nevoie de nici o mediaţie pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi» (p. 103—104).

Benedetto Croce

«Persistînd în această exigenţă, ieşim, fără îndoială, din concepţia artei înţeleasă ca filozofie şi ca istorie, dar numai pentru a trece la concepţia artei ca *alegorie.* Or, se cunosc bine insurmontabilele dificultăţi ale alegoriei, după cum se cunoaşte şi se simte universal caracterul rece şi contrar artei al alegoriei. Alegoria este unirea extrinsecă, adică juxtapunere convenţională şi arbitrară a două fapte spirituale, un concept sau o gîndire şi o imagine, în virtutea căruia fapt se ia că această imagine trebuie să reprezinte *acest* concept. Şi nu numai că, graţie alegoriei, nu se ajunge să se explice caracterul unitar al imaginii artistice, dar se stabileşte pe deasupra, în mod voluntar, o dualitate, căci, în această juxtapunere,

ideea rămîne idee şi imaginea rămîne imagine, fără relaţie între una şi alta, astfel încît, contemplînd imaginea, uităm, fără nici o pagubă şi chiar cu cîştig, conceptul — şi că gîndind conceptul împrăştiem iarăşi cu cîştig imaginea de prisos şi supărătoare... Această nevoie de a rezolva dualismul în alegorie duce, într-adevăr, la a perfecţiona teoria intuiţiei înţeleasă ca alegorie a ideii şi o transformă în teoria intuiţiei înţeleasă ca simbol, căci, în simbol, ideea nu mai valorează prin ea însuşi, prin posibilitatea de a fi concepută separat de reprezentarea care o simbolizează, dar de a fi reprezentată într-un chip viu, fără gîndirea pe care o simbolizează. Ideea se dizolvă întreagă în reprezentare... devine numai semnul principiului de unitate pe care nu l-am găsit încă, dar existînd în imaginea artistică. Desigur, arta este un simbol, şi în întregime un simbol, că adică are în toată integritatea sa o semnificaţie» (p. 31—33).*

Dacă d. Tudor Vianu îmi dă voie, în locul d-sale, aş fi citat în corpul capitolului respectiv pe B. Croce, pentru a arăta cu ce ilustritate a esteticii mă întîlnesc în reflexiunile mele ; aceasta cu atît mai mult cu cît raporturile dintre forma şi conţinutul operelor artistice constituiesc — după stabilirea autonomiei, autotelismului sau cum vor mai vrea esteticienii să-i zică artei-scop în sine — problema capitală a acestei discipline moderne.

Cu regretul de a nu putea prezenta mai departe sistemul de a avea o estetică al d-lui Vianu, îi recomand călduros opera cititorilor fără orientare în estetica timpului."

Tonul ironic, minimalizator, dar mai cu seamă insinuarea finală l-au iritat pe Tudor Vianu, care adresează *Gazetei* o scrisoare. Aceasta apare, mai întîi, cu enorme greşeli tipografice, în numărul din

* B. Croce : *Breviaire d'Esthetique* (trad. G. Bourgin) (nota VJS.).

joi, 4 aprilie 1935 (şi nu miercuri, 3 aprilie, cum va spune „precizarea" redacţiei), apoi textul corect, în numărul din 6 aprilie. Iată-1 :

„o ERATA

în numărul nostru de miercuri am publicat o scrisoare a d-lui prof. Tudor Vianu. Spre regretul nostru, această scrisoare a apărut cu unele greşeli de tipar. Republicăm deci scrisoarea d-lui prof. Vianu cu speranţa că de data aceasta nu va suferi retuşul linotipistului."

„Domnule director

în numărul nostru de miercuri am publicat o Streinu îşi exprimă regretul că nu l-am citat pe Croce în legătură cu deosebirea făcută între *alegorie* şi *simbol,* într-una din paginile *Esteticii* mele, de curînd apărute. Pentru că d. Streinu crede că esteticianul italian este autorul acestei distincţii, sînt dator a-1 lămuri că ea este veche de mai bine de o sută de ani şi că prin romantici şi Hegel a pătruns atît de larg în toate tratatele de estetică şi a devenit un adevăr atît de curent al ştiinţei frumosului, încît nici Croce, nici subsemnatul n-am simţit nevoia de a lega aceste noţiuni de numele vreunei «ilustrităţi» cum spune d. Streinu. Ar fi un scrupul exagerat să citezi pe Darwin sau pe Copernic, afirmînd că -«omul se trage din maimuţă» sau că «pămîntul se învîrteşte în jurul soarelui». Distincţia dintre *simbol* şi *alegorie* nu mai este inedită pentru cine stăpîneşte o informaţie oarecare în problemele esteticii. O expunere de ansamblu a esteticii, cum este a mea, trebuia însă să ţină seamă de paralelismul acestor concepte, după cum un tratat de astronomie n-ar fi putut face abstracţie de rotaţia pămîntului.

Socotind că d. Vladimir Streinu n-a urmărit decît informarea judicioasă a cititorilor săi, îmi place să cred că va găsi interesant adaosul meu lămuritor.

Rugîndu-vă să publicaţi aceasta într-un număr apropiat al *Gazetei* şi mulţumindu-vă pentru ospitalitate, primiţi domnule director, asigurarea deosebitei mele consideraţii.

Tudor Vianu

2 aprilie 1935"

Vladimir Streinu (căruia *Gazeta* îi rezervase — prin nota redacţională ce însoţea prima publicare a scrisorii lui Tudor Vianu, la 4 aprilie — dreptul la replică, „fireşte dacă va crede de cuviinţă") răspunde printr-o altă scurtă scrisoare, stăruind' mai cu seamă în atitudinea minimalizatoare. Iată şi acest răspuns :

„Domnule director

Am luat cunoştinţă de scrisoarea pe care, la data de 2 aprilie 1935, v-o adresează d. Tudor Vianu.

Mărturisesc că citind-o nu am scăpat, nici de data aceasta, de conformaţia literară a spiritului meu. Mi-a plăcut în primul rînd traiectoria ricoşată a lămuririlor d-lui T. Vianu, care, adresîndu-se dv., vorbea de fapt cu mine. Am admirat întotdeauna linia frîntă în oblicităţi, realizată cu desăvîrşire de ştiinţa biliardului. Aşa încît, vă rog, pe acelaşi drum să-i retransmiteţi răspunsul acesta. Dacă distincţia dintre *simbol* şi *alegorie,* ca forme de artă, aparţine lui Hegel, aceasta s-ar fi dovedit mai bine cu indicarea unui text oarecare ; dacă distincţia pomenită este un loc comun în estetică pentru cunoscători, atunci nu mai înţeleg pentru ce d. Vianu stăruie pe cale de argumentaţie să o facă plauzibilă (cine în astronomie mai caută azi susţineri raţionale «rotaţiei pământului» ?) ; loc comun fiind, îmi recunosc greşeala de -*x* fi socotit *Estetica* d-sale drept un «sistem» şi nu un manual, în care locuri comune sînt pe deplin justificate, sau «expunere de ansamblu a esteticii», cum singur şi-o numeşte.

Aş putea încheia aici ; totuşi, iată cum vede Hegel *simbolul:* «o luptă între *fondul* încă opus adevăratei noţiuni a idealului şi *forma,* care nu îi este mai omogenă» (citez din *Cours d'Esthetique,* tr. fr.), adică nu ca o «interpenetraţie» a lor, aşa cum şi Croce şi d. Vianu îl consideră. Cît priveşte *alegoria,* Hegel o aşază în rîndul fabulei, parabolei, proverbului, apologului, metamorfozelor. Croce însă, simplificînd numărul formelor posibile ale artei la simbol şi alegorie, priveşte pe cea dintîi drept ipostază a îmbrăţişării indistincte dintre fond şi formă ; d. Vianu este aşadar crocean, atît prin reducţia la simbol şi alegorie a formelor de artă, cît şi prin modul de a le privi.

Primiţi, domnule director, toată consideraţia colaboratorului dv. literar,

Vladimir Streinu"

Faptele păreau a se fi oprit aici, cînd, în *Revista Fundaţiilor regale,* nr. 5, mai 1935, Vladimir Streinu reîncepe atacul, pornind de la volumul *Ion Barbu,* apărut între cele două volume ale *Esteticii.* Acuzele şi ironia continuă, din nou Tudor Vianu este catalogat a fi un crocean nemărturisit etc. (vezi acest text în *Opere,* voi. III, *Note,* p. 682-684, în cadrul „dosarului" privitor la receptarea monografiei *Ion Barbu).* Vianu va răspunde ambelor atacuri într-o mai amplă întîmpinare intitulată *Mizeriile literaturii* (apărută în *Vremea* din 19 mai 1935). Iată prima parte a acestui text, cea privitoare la *Estetică* (pentru cea de-a doua, privitoare la *Ion Barbu,* vezi *Opere,* III, *Note,* p. 686-688) :

„Incepînd a nota aceste gînduri despre mizeriile literaturii, trebuie să mărturisesc că nu sînt un mare amator de polemici. Firea mea, îndreptată mai mult către lucrarea liniştită şi migăloasă a analizei, nu iubeşte lupta şi zvîrcolirile ei. Mi s-a întîmplat uneori să asist la lupte de păsări, de patrupede sau de oameni. Cînd nu era grotescă, scena mi s-a părut întotdeauna lamentabilă. Nu puteam distinge dacă este mai mare mizeria victimei sau a agresorului. Şi fiindcă faptul că există învingători, adică fiinţe care se pot bucura de starea nenorocitei victime în-

sîngerate, mi-a apărut totdeauna drept unul din cele mai regretabile rosturi ale vieții pe pămînt. Recunosc că lupta este, după cum se spune, o lege a vieții, o condiție căreia cu greu i se pot sustrage viețuitoarele. Dar dacă ea nu poate fi eliminată cu desăvîrşire, poate fi cel puțin suspendată sau îmblînzită. Iată de ce mi-a plăcut să extind zonele de pace în jurul meu. Locurile cele mai fermecătoare pe care le-am întîlnit pe pămînt sînt curțile interioare ale unora dintre mănăstirile italieneşti, grădinile care înfloresc şi se usucă între ziduri înalte, ochiurile de apă protejate de culmi muntoase.

Dacă am evitat mai întotdeauna polemicile literare, este şi pentru faptul că acei care le întreprind speră adeseori să dobîndească, pe această cale, o notorietate pe care operele lor nu le-o pot acorda. A intra într-o polemică înseamnă a deveni dintr-o dată obiectul discuției generale, o țintă limpede pentru zeci, sute sau mii de priviri. Poți să scrii nenumărate tomuri compacte, în care să închizi frămîntarea zilelor şi nopților tale, rămînînd totuşi un necunoscut. O polemică te poate face celebru într-o singură zi. Amatorii de celebritate sînt apoi bucuroşi de luptă, pentru motivul nemărturisit, dar transparent, că dacă încăierarea le poate aduce duşmani noi, ea le poate dărui şi unii prieteni. M-am ținut departe de toate aceste zădărnicii. Pornit la lucru literar şi ştiințific, m-am lăsat totdeauna călăuzit de interesele valorilor pe care credeam a le sluji, nu de acelea mărginite ale persoanei mele. Am disprețuit deci, ca o nedemnitate, reclama în toate întruchipările ei, zarva în jurul propriei persoane şi toate manifestările în care scriitorul sau omul de ştiință vorbeşte mai mult despre sine decît despre subiectul său.

Cer, aşadar, iertare cititorului dacă, abătîndu-mă de la norma unei rezerve pe care am păstrat-o cu multă strictețe, voi vorbi astăzi despre unele lucruri care mă privesc personal. Sînt însă clipe în care cel mai paşnic cultivator al gradinei sale, observînd buruienile care i-au invadat straturile şi omizile care i-au umplut pomii, pune mina pe securea ucigătoare şi pe pompa care împroşcă otrava salubră. Inarmîndu-mă cu aceste unelte, voi face astăzi un act de bună gospodărie în folosul grădinii mele şi, poate, al grădinilor învecinate. Şi cum toate lucrurile trebuie să aibă un început, voi debuta cu un nume nou, pe care cititorii nu l-au găsit pe nici o carte, sub nici un studiu mai întins, cu numele domnului Vladimir Streinu. Dacă intrînd în polemică cu mine d. Streinu a dorit o notorietate, pe care operele sale absente nu i-o dădeau, el se poate felicita. Mîine va fi celebru.

In numărul din 2 aprilie 1935 al *Gazetei* din Bucureşti am avut surpriza să descopăr un foileton despre *Estetica* mea, semnat de numele consacrat marilor faime al d-lui Streinu. Despre această lucrare, care a dat literaturii noastre primul sistem de estetică, s-a scris puțin. Cartea mea nu şi-a găsit încă nici judecătorii, nici chiar cititorii. Mărturisesc că aşteptam ca această operă, prin concepția pe care o manifestă, prin metoda ei şi prin aparatul critic care o însoțeşte, să fi deşteptat mai mult interes decît acela pe care l-am putut înregistra. Cîteva semne de simpatie mi-au ajuns totuşi, unele orale, altele scrise, dar impresia că sămînța azvârlită a căzut în pămînt fertil nu mi-a "fost dat s-o încerc niciodată pînă acum. Există astăzi, poate, un interes mai viu decît altădată pentru literatura de imaginație. Operele de idei găsesc însă o slabă audiență şi acei care li se consacră trebuie să lucreze în singurătate morală. O cronică despre volumul meu, singura care apărea într-o foaie zilnică, trebuia deci să mă surprindă. Ea ar fi putut însemna o întărire în sforțarea mea actuală : întocmirea celui de-al doilea volum al *Esteticii.* Articolul d-lui Streinu a fost însă o dezamăgire. D. Streinu credea că n-are de aflat nimic de la mine, refuza să-şi asimileze concepția mea, ba chiar trezea bănuiala că din cele aproape trei sute de pagini ale volumului pe care îl avusese sub ochi, nu citise adevărat decît cîteva. După un palid

rezumat al capitolului *Formă şi conţinut,* asprul meu critic se oprea în faţa distincţiei pe care o fac, în puţine rânduri, între *simbol* şi *alegorie,* declarînd-o împrumutată din *Breviarul de estetică* (1913) al lui B. Croce, al cărui text îl reproducea. D. Streinu credea deci că esteticianul italian B. Croce este autorul distincţiei dintre alegorie şi simbol şi că această descoperire datează din 1913. Era aci proba unei ignoranţe flagrante, pe care nu o puteam lăsa nerelevată. Am răspuns deci d-lui Streinu printr-o scrisoare adresată *Gazetei* şi publicată, mai întîi cu multe greşeli de tipar, apoi într-un text restabilit, în numărul din 6 aprilie c. al acestei foi. Ignoranţa este însă o vină minoră. Teologii nu o trec nici printre păcatele mortale, nici printre cele veniale. Se pare chiar că simplitatea spiritului este bine văzută în cer. Dar d. Streinu înfrunta furcile infernului cînd încheia cronica sa, după cele mai bune reguli ale insinuaţiei. Ii abandonez tristul privilegiu al acestui procedeu şi, înapoindu-mă la sensul obiectiv al discuţiei, iată ce informaţii suplimentare îi pot da despre problema raportului dintre simbol şi alegorie.

Deosebirea dintre simbol şi alegorie (termeni străvechi, dintre care cel dintîi este înfăţişat ca o întrepătrundere adîncă între idee şi aspectul sensibil, pe cînd cea de-a doua ca o unire exterioară şi artificială a acestor doi termeni) a fost adeseori făcută în romantism. între alţii, ea a fost văzută de un Schelling şi de un Solger. Distincţia apare printre cei dintîi la K. W. Fr. Solger *(Ervin, Vier Gespräche iiber das Schone und die Kunst, 2* voi. 1815, ed. nouă 1907), unde *simbolul* însemnează contopirea unui concept cu un lucru particular, pe cînd *alegoria* nu este decît expresia unei idei generale printr-o aparenţă particulară. Schelling *(Philosophie der Kunst,* op. post., 1859, în voi. V din *Sämtliche Werke,* ed. K. F. Schelling) completează această dicotomie, distingînd între *schematism,* ca semnificarea particularului prin general, *alegorie,* ca semnificarea generalului prin particular şi simbol, ca unirea lor într-o unitate absolută. Cine a izbutit însă să vehiculeze aceste distincţii cu mai mult succes a fost Hegel, care oferea în metoda dialectică un mod logic de a concepe relaţiile dintre aceste noţiuni. Alegoria şi simbolul puteau deci să fie concepute ca antiteza şi sinteza dintre idee şi materialul sensibil, deşi Hegel însuşi se decide la o deviaţie terminologică, atunci cînd, în locul acestor termeni consacraţi pe atunci, întrebuinţează noţiunile istorice de artă simbolică şi *clasică.* Totuşi, în succesiunea hegeliană, termenii de alegorie şi simbol reintră în drepturile lor şi teoria respectivă, în spirit romantic şi hegelian, revine absolut Ia toţi esteticienii veacului al XlX-lea, încît un cercetător ca M. Carriere *(Aesthetik,* 1859, cit. ap. ed. 1884, voi. I, p. 483) constată că termenii de simbol şi alegorie aparţin nu numai ştiinţei, dar şi culturii generale, artiştilor şi publicului, deşi el se plînge că în genere sînt rău înţeleşi şi dau loc la multe confuzii. Mişcarea mai nouă a ştiinţei n-a eliminat între acestea distincţia pomenită, pe care continuăm a o găsi întrebuinţată de esteticieni ca Dessoir, Volkelt, sau alţii, care se dispensează totuşi de a cita izvoarele, într-atît folosinţa acestor noţiuni li se pare intrată în uzul comun. Astfel, cînd Dessoir *(Aesth.u. allg. Kunstwissenschaft,* 1906, p. 184-185), observînd că într-o anumită operă de artă alternează simbolica naturală cu alegoria artificială, lămureşte că în felul acesta factorul ideal (reprezentări şi sentimente) se găseşte «fie în intimă contopire cu forma obiectului, fie într-o legătură mai liberă», el nu citează pe autorii cărora îi este redevabilă distincţia sa, de vreme ce aceasta a devenit cu totul curentă. Nici Th. A. Meyer *(Aesthetik,* 1932, p. 276 urm., în sp. p. 286 urm.) nu dă vreo referinţă în această ocazie. Am putea spicui, în lucrările mai noi, zeci de pasaje în care revine deosebirea despre care ne ocupăm. Spaţiul nu ne îngăduie s-o facem. Aceeaşi deosebire revine, în sfîrşit, şi la B. Croce, care nu simte nici el nevoia de a aminti pe cineva, după cum astronomul care ar afirma că pămîntul se mişcă în jurul soarelui n-are nevoie să citeze pe Copernic. Cum însă d. Vla-

dimir Streinu, căruia îi lipseşte orice pregătire istorică în judecarea unor astfel de probleme, a întîlnit deosebirea dintre simbol şi alegorie numai la Croce, d-sa a putut crede că esteticianul italian este autorul acestui paralelism de concepte şi s-a simţit în drept să-mi impute că nu l-am trecut printre izvoarele mele. Citaţii sînt însă destule în cartea mea. Aparatul critic al *Esteticii* este dintre cele mai întinse, încît mă puteam dispensa de a-l încărca, amintind lucruri atît de universal cunoscute. Simplă piatră de construcţie, deosebirea despre care ne-am ocupat a fost folosită în edificarea lucrării, pe care d. Streinu ar fi făcut mai bine să-şi dea osteneala s-o priceapă şi, după puteri, s-o judece în ansamblul ei. Dar pentru aceasta i-ar fi fost necesară cel puţin sforţarea de a parcurge întreaga carte, ceea ce este, oricum, mai greu decît de a-ţi da ifose erudite şi de a compune articolaşe pentru gazete.

Credeam a fi terminat cu d. Vladimir Streinu, cînd mi se atrage atenţia că d-sa a devenit din nou autor, ocupîndu-se, în *Revista Fundaţiilor regale* (1 mai 1935), cu lucrarea mea asupra lui Ion Barbu, apărută între timp. Mizeriile literaturii sînt nesfîrşite! [...)"

Mizeriile literaturii, mai cu seamă prin primele sale paragrafe, este un text foarte semnificativ pentru profilul atitudinii generale a lui Tudor Vianu. Apoi, cum s-a văzut, Tudor Vianu trece la chestiune, nu fără a-şi manifesta (pentru prima oară) mîhnirea în faţa unei anumite indiferenţe faţă de produsul, incontestabil valoros şi original, al muncii sale. Referindu-se la „obiecţiile" lui Vladimir Streinu, Vianu face precizări a căror claritate nu mai trebuie comentată. 'Tonul său e însă mai tăios, deşi mîhnirea şi neplăcerea de a fi fost „silit" să răspundă transpar cu uşurinţă.

Iritarea lui Vladimir Streinu atinge invectiva şi grosolănia încă de la titlul răspunsului său : *Plagiatorul strateg (Vremea,* 9 iunie 1935). Vladimir Streinu încearcă în zadar să-1 surprindă (aşa cum o făcuse, dealtfel, şi pînă acum) pe Tudor Vianu tocmai în

:ulpă de... probitate ! El nu reuşeşte însă, aşa cum se va vedea, decît să coboare în mod regretabil nivelul discuţiei. Reproducem textul integral :

„Ca urmare la articolul polemic, Mizeriile *literaturii,* al d-lui Tudor Vianu, publicat în *Vremea,* în baza dreptului legitim de apărare, facem loc răspunsului d-lui Vladimir Streinu."

„Cu esteticianul pre-coce Tudor Vianu, care faţă de izvoare se mişcă — recunosc — în luxul şi maxima libertate a compilaţiei, nu aş mai fi avut, după foiletonul din *Gazeta* (2 aprilie 1935), nimic de discutat. Cum însă *Vremea* (19 mai a.c), care prin conducere şi colaborări ocupă o poziţie considerabilă în cultura timpului nostru, a făcut loc articolului polemic *Mizeriile literaturii,* semnat de fostul şi întîmplătorul meu client, stima pentru cititorii acestui periodic mă sileşte a relua o dezbatere de fapt dezgustătoare. Va recunoaşte oricine că nu poate fi plăcut lucru să mergi înapoi, cînd ordinea de zi a culturii, care respinge chiar plagiatul strategic, se încarcă de la ceas la ceas. Or, între foiletonul *Gazetei* şi *Mizeriile literaturii* s-a aşternut un drum de o lună şi jumătate. Să nu înţeleagă nimeni că d. Vianu ar concepe pînă şi scrisul polemic în dificultate. Nu. Animalele corpolente au adesea drăgălaşe agilităţi sau numai mişcări graţioase, a căror subtilă savoare se dezvoltă pe contrastul lor cu masa de materie care le execută. Dar să se ştie că întîrzierea răspunsului cu mizerii provine din pricina lipsei de măsură ce conţine, atît în lauda autorului de sine, cît şi în atacurile aduse. Căci pînă să fie adăpostit în cele din urmă de buna-credinţă şi infinita delicateţe a conducătorilor Vremii, pamfletul sau pamfleacul d-lui Vianu a trebuit să cunoască severe peripeţii. Aşa încît, socotind dezbaterea de mai jos cu un firesc dezgust, nu urmăresc nici un efect literar. Din nenorocire pentru condeiul ce ţin în mînă, o stare sufletească vîscoasă, de care voi căuta să mă liberez repede, îmi năclăieşte vîrful peniţei ca un clei de urechi.

Mizeriile... d-lui Vianu cuprind, precum am spus, laude de sine şi atacuri. Omul cu un biet strapontin universitar vorbeşte astfel de *Estetica* sa : «Despre această lucrare, care a dat literaturii noastre primul sistem de estetică, s-a scris puţin. Cartea mea nu şi-a găsit nici judecătorii, nici chiar cititorii. Mărturisesc că mă aşteptam ca această operă, prin concepţia pe care o manifestă, prin metoda ei şi prin aparatul critic care o însoţeşte, să fi deşteptat mai mult interes decît acela pe care l-am putut înregistra».

Sau : «... impresia că sămînţa azvîrlită a căzut în pămînt fertil, nu mi-a fost dat să o încerc niciodată pînă acum». Am subliniat, se înţelege, cele cîteva accente lirice de plîngere amară asupra propriei măriri, amintind suferinţa de culmi a întîiului «uns», Moise, al lui Jehova (Vigny), pentru ca vreun doctor întîmplător, constatînd urgenţa, să grăbească diagnosticul. Dar să supunem totuşi ştiinţei comune aceste colosale afirmări.

A dat d. Vianu vieţii noastre spirituale «primul sistem de estetică» ? Deoarece intonaţia gravă cade aci pe *întîietate,* omul de ştiinţă nu poate ignora decît cu mare vină sforţările către sistem, în domeniul esteticii, ale d-lui M. Dragomirescu. D-sa, cu cel puţin un sfert de veac mai înaintea noului Moise al esteticii române, a reflectat la problemele sistemului şi, indiferent de ceea ce a izbîndit, a constituit apoi un corp de doctrină, poate fantezistă — dar originală. Aşa încît «sistemul» d-lui Vianu ar fi să fie al doilea, dacă, bineînţeles, autorul lui se hotărăşte a renunţa pentru un moment la ignoranţă (ceea ce nu cred că este cazul) sau la megalomanie (ceea ce s-ar putea întîmplă să existe). Mai departe, însă, nu şi-a găsit d. Vianu «nici judecătorii, nici chiar cititorii» ? Curios. Cu lucrări personale ca *Fenomenul originar* sau *Eonul dogmatic,* dintre cele mai vechi, sau cu *Spaţiul mioritic,* dintre cele mai noi, camaradul său de generaţie filozofică, d. Lucian Blaga, şi-a dobîndit, dintr-un început, atît judecătorii cît şi cititori, care l-au aşezat pe drept cuvînt in rîndul adevăraţilor gînditori. Deci lipsa de public admirator nu poate fi explicată superior şi sumar prin nivelul de cultură scăzut al timpului, ci mai curînd prin cine ştie ce viciu organic al operei. Propun astfel esteticianului, ca să-i zic aşa, crocean să mediteze cu oarecari întîrzieri asupra faptului semnalat şi să se adăpostească la alte consolări. Dar proprietarul strapontinului universitar, absorbit pînă la suferinţă în calculul de a-şi îmbrăca în pluşuri roşii scăunaşul de lemn, de a-i pune spetează de prestigiu, transformîndu-1 astfel în fotoliu leneş, mai vorbeşte despre nu ştiu ce *concepţie* a sa, ca despre pălăria sa (cer scuze : este tot cumpărată), precum şi despre o *sămînţă* aruncată în teren pietros. Foarte curios. Decît să se îmbete de o metaforă cu alcoolul evaporat de mii de ani, nu putea d. Vianu să servească minţii noastre orbite o formulă rezumativă a concepţiei sale ? Căci de la cosmogonia *Rig-Vedelor,* prin Platon, Sf. Augustin, Kant, Schopenhauer, şi pînă la modernul Bergson, destinul sistemelor de filozofie, chiar al celor mai complicate, rămîne neînduplecat : ele se prefac, condensîndu-se în *simple concepte,* cu care filozofii ulteriori completează alfabetul major al ideilor.

Această soartă a doctrinelor, de a se deshidrata pînă la cea mai uscată expresie sintetică a lor, nu a ocolit nici pe Bergson, adică pe teoreticianul valorii procesive a vieţii morale, mortificîndu-1 destul de paradoxal in formula curentă a «elanului vital», pentru a-1 preda astfel dicţionarelor filozofice.

Spre a nu ne depărta însă de domeniul d-lui Vianu, Croce însuşi, de atîtea ori în partea teoretică a Esteticii sale, şi-a rezumat sistemul, identificînd intuiţia şi *expresia* într-un tot indivizibil care este opera de artă. Cum de nu-şi pune şi d. Vianu singur în circulaţie lexicală «concepţia» sa ? Oare din scrupul de a nu imita aci pe Croce ?

Aşadar, liniile umflate şi parabolice ale afirmaţiilor sale despre sine profilează îngîmfări explozive, care nicicum nu pot fi semnul sufletesc al omului de ştiinţă, al umilitului şi impersonalului benedictin din cîmpul esteticii române.

Am notat că Mizeriile... d-lui Vianu se distribuiesc pe două planuri : îngrijorătoare preţuiri de sine şi atacuri. Să cercetăm şi temeinicia acestora din urmă, procedînd asemănător. D-sa, din faptul că în foiletonul *Gazetei* nu comentam decît capitolul *Formă şi conţinut* al *Esteticii* sale, care «este de aproape trei sute de pagini», scoate concluzia că nu i-aş fi străbătut la lectură opera în întregime. Ciudat. Arătam acolo că problema centrală a acestei discipline moderne constă în modul de a concepe relaţiile *formei* cu *conţinutul* în opera de artă, că adică un sistem nou trebuie să modifice neapărat datele problemei capitale spre a putea fi luat în seamă ca atare; că raporturile esteticii cu sexualitatea, munca, viaţa socială şi religia se aşează în vecinătatea şi nu în miezul disciplinei ; că istoricul acestor chestiuni adiacente sau istoria esteticii cad alături de o atenţie bine îndreptată. Era cazul d-lui Vianu, care cu o încruntare responsabilă vrea să facă — *risum teneatis* — sistem de estetică din istoria esteticii. In asemenea condiţii ne mirăm că opul său, cuprinzînd «aproape 300 de pagini», 1-a putut speria ; o adevărată istorie a specialităţii era susceptibilă de dimensiuni mult mai impresionante. A scris şi Benedetto Croce o *Estetică* — o ! mai puţin cuprinzătoare decît a esteticianului nostru; abia de 147 de pagini în partea ei teoretică, dar şi acestea, vai, mai mici decît ale d-lui Vianu ! — *Estetică* însă împărţită onest în *Teorie* şi *Istorie.* La sfîrşitul părţii teoretice, Croce, prevăzîndu-1 pe d. Vianu (adică nu, nici în această impostură nu este nou d-sa, mai exact: comentîndu-i strămoşii compilatori), scrie : «Se prea poate ca acest tratat de estetică să pară oarecum mic dacă va fi comparat extrinsec cu groasele volume ce au fost consacrate acestei ştiinţe. Dar dacă se observă că aceste volume, nouăzeci din sută, sînt umplute cu materii în afara subiectului, cum sînt definiţiile psihologice sau metafizice ale conceptelor pseudoestetiee (sublimul, comicul, tragicul, umoristicul etc.), sau expunerea pretinselor zoologii, botanici şi mineralogii estetice şi a istoriei universale apreciată estetic ; şi, în sfîrşit, dacă se observă că adesea se introduce în estetică, schilodită de cele mai multe ori, întreaga istorie a artei şi a literaturii, cu judecăţi asupra lui Homer şi Dante, Ariosto şi Shakespeare, Beethoven şi Rossini, Michelangelo şi Rafael, tratatul nostru nu numai că nu va apărea prea mic, dar se va înfăţişa ca mult mai larg decît acelea care, dealtfel, lasă alături sau abia de ating cea mai mare parte din problemele dificile propriu-zis estetice...»

Prin urmare, d. Vianu, preocupat să întocmească un op monumental de «aproape trei sute de pagini», procedează întocmai lipind cu cap, din scrupul riguros de unitate, fie articole tăiate din volume anterioare proprii, cum sînt *Eleatism şi heraclitism în artă, Idealism şi realism* etc, fie rezumatele, după autori străini, ale unor chestiuni lăturalnice estetice, cum sînt *Teoria psihanalitică a artei, Arta şi munca, Arta şi viaţa socială* etc. Va recunoaşte singur d-sa că a plimba articolaşe de cultură din volum în volum, numai pentru a spori maldărul de maculatură necesar dobîndirii catedrei universitare, nu constituie nici o obligaţie pentru critica militantă de a se exprima asupra lor ori de cîte ori se tipăresc ; şi va mai recunoaşte, în seninătatea sa, celebră de acum, că operaţia, ca să-i zic altfel, adiţională în cîmpul cercetărilor estetice, nu impune nimănuia datoria de a o privi drept *sistem,* ci simplă sistemă. Iată pentru ce am expus cititorilor *Gazetei* numai capitolele privind opera *de artă* şi în special acela tratînd despre *formă* şi *conţinut.*

în strînsă legătură cu această realitate nucleară a ştiinţei frumosului, urmăream atunci un duios paralelism între concepţia Iui B. Croce şi a d-lui T. Vianu asupra *simbolului.* Esteticianul pre-coce, de fapt post-coce, mi-a răspuns printr-o scrisoare, în care declara de «loc comun» punctul său de întîlnire cu esteticianul italian, un fel de piaţă publică a ştiinţei respective, ceea ce m-a făcut să-i replic pe aceeaşi cale că un sistem de estetică nu se cîrpeşte din locuri comune şi că acestea, satisfăcîndu-se în simplul enunţ, nu cer cheltueli de argumentaţie (căci

cine mai caută azi susţineri raţionale «rotaţiei pământului» ?) ; în aceeaşi scrisoare mă mai informa, căutînd a deplasa acuzaţia ce-i aduceam, că distincţia dintre simbol şi alegorie durează în estetică de la Hegel, ceea ce nu m-a putut clătina în plagiatul surprins. Şi i-am servit, spre a arăta deosebirile de a concepe simbolul la Hegel şi Croce, următorul citat din *Cours d'Esthetique:* simbolul este «o luptă între fondul, încă opus adevăratei noţiuni a idealului şi forma care nu îi este mai omogenă», adică o concepţie a dualităţii operei de artă, depărtată întru totul de aceea a d-lui Vianu şi Croce (inversaţi, vă rog, ordinea), care socotesc simbolul în unitatea indivizibilă a formei cu conţinutul. Am impresia că citatul a fost util orientării d-lui Vianu, deoarece în *Vremea,* revenind asupra chestiunii, d-sa se face a surprinde la Hegel «o deviaţie terminologică de la *simbolic* la *clasic».* Adevărul, care nu se acomodează necesităţilor polemice ale d-lui nu ştiu ce universitar, spune că Hegel vede numai în arta clasică fuzionarea indistinctă a *formei* cu *fondul,* în timp ce B. Croce prezintă *simbolul* drept singura formă posibilă a artei. Această concepţie a trecut nemodificată în cartea d-lui Vianu, fără ca la capitolul respectiv autorul italian să fie cel puţin menţionat. Dar esteticianul istoriei esteticii, apăsînd pe confuzia strategică a concepţiilor cu terminologiile, îmi obiectează prin *Vremea* că simbolul se găsea dincolo de Hegel, chiar în uzul romanticilor. La ce se poate recurge, oameni buni, pentru a face pe autorul «primului sistem de estetică» la noi să distingă, mai înainte de a cere o catedră universitară plină, între circulaţia literară a unui termen şi funcţiunea lui de concept estetic !

Numai împingerea tactică a acestor două planuri unul peste altul dă d-lui Vianu posibilitatea de a nota salvator cu privire la concepţia lui Croce despre simbol : «Nu simte nici el nevoia de a aminti pe cineva». Foarte ciudat. La pagina 35 din partea I-a a *Esteticei* sale de la 1902, Benedetto Croce, după ce critică *istorismul* şi *intelectualismul* în estetică, naturalismul, ideile în artă, arta tezistă şi tipicul, critică, de asemeni, modul de a fi văzut simbolul de către înaintaşii săi, «continuînd a corecta aceste erori şi a lumina echivocurile» ; iar apoi adaugă : «Cum însă simbolul apare ca inseparabil de intuiţia artistică, el este un sinonim al intuiţiei înseşi, care totdeauna are un caracter ideal. în artă nu există un fond dublu, ci unic.» A îndrepta o eroare în estetică nu poate fi altceva decît a te referi la confraţii dinainte care au comis-o, a te diferenţia de ei, a-i arăta global deci. Atît este de adevărat raţionamentul, încît la pagina 454, partea a H-a a aceluiaşi volum, Croce precizează poziţia lui Schelling şi Solger în legătură cu simbolul. Deci, esteticianul italian aminteşte pe cîte cineva, implicit la p. 35, explicit la p. 454 din *Estetica* sa.

După toate acestea, găsesc inutil a mai lua în serios acuzarea ce-mi aduce plagiatorul strategic Tudor Vianu, că mi-ar lipsi, în domeniul anexat robinsonian de d-sa, «orice pregătire istorică în judecarea unor astfel de probleme». Să vedem, totuşi. îl voi urmări acum în istoricul pe care îl face d-sa simbolului. «Schelling... completează această dicotomie»... adică simbolul şi alegoria de la Solger. Cum a crezut d. Vianu că Schelling putea să «completeze» pe Solger ? Iată cum : opera lui K. W. Fr. Solger poartă data 1815, iar acea a lui Schelling, postumă, arată pe copertă abia anul 1859. D. Tudor Vianu, în graba de a se fixa oricît de precar la Universitate, nu a dat încă peste amănuntul preţios că Schelling a fost numit de Goethe la Universitatea din lena în anul 1802, cînd cursul său *(Filozofia artei),* ţinut aci şi reluat la Wurzburg, s-a «răspîndit ca rezumate manuscrise în toată Germania», cum asigură Benedetto Croce pe acei care obişnuiesc să-1 citeze ; iar Solger intră ca profesor la Universitatea din Frankfurt pe Oder abia în 1809. Aşadar, d. Tudor Vianu să mai adîncească şi istoria esteticii înainte de a solicita catedra plină universitară. Ii recomand ca mijloc mai expeditiv de edificare în chestiunea Schelling-Solger să deschidă orice istorie a disciplinei sale şi

va găsi ordinea firească a celor doi esteticieni germani.

Grăbit să-mi şterg peniţa de clisa dezgustului amintit, cît mai curînd, îl văd pe plagiatorul strateg cu duble mizerii, cel cu sistemul de a avea o estetică, pe esteticianul istoriei esteticii, pe filozoful cu gustul decoraţie al încruntării responsabile, pe tacticianul titlurilor uruitoare nemţeşti, îl văd predînd şi prădînd pe adevăraţii învăţaţi şi oameni de ştiinţă, în postura comică a clovnului care simulează sforţări uriaşe pentru a ridica o vezică de neant."

Nu înregistrăm un alt ecou direct al acestei neinspirate intervenţii (la care se vor mai referi, în trecere, G. Călinescu şi Al. Dima, notînd caracterul insultător şi nefondat al „opiniilor" lui Vladimir Streinu), decît cel al lui Mihail Sebastian, în *Rampa* din 12 iunie 1935 (titlul : *Un cuvînt la o polemică) :*

„Cititorul de revistă asistă de cîtăva vreme la o violentă încrucişare de condeie între doi scriitori de obicei foarte calmi şi stăpîniţi în scrisul lor: d-nii Tudor Vianu şi Vladimir Streinu.

Bucureştiul este, desigur, o patrie de polemişti, un cuib de temperamente fugoase, o reşedinţă de conştiinţe intransigente. Invectiva creşte aici în stare naturală, cu variante şi varietăţi infinite. Trecerea maidanului în cultură s-a făcut direct, fără schimbări de vocabular, maniere şi moralitate.

Dar din această republică a înjuraturii, a praştiei şi a geamurilor sparte, ne-am obişnuit să socotim lipsă cel puţin cîţiva oameni. Printre ei erau şi cei doi îndîrjiţi combatanţi de mai sus. D-nii Vianu şi Streinu păreau a locui alt cartier în cultura noastră, decît pe acela al mardeiaşilor. într-o jună cultură plină de nervi şi istericale metafizice, erau doi intelectuali neaventuroşi, care cunoşteau greutatea cuvintelor. De atîţia ani de cînd le urmărim scrisul, nu ţinem minte să fi surprins sub semnătura lor o pripeală, o brutalitate sau un neadevăr. Ba — pentru a ne spune gîndul întreg — de multe ori le-am fi cerut parcă mai multă vivacitate. D. Vianu, metodic şi cumpănit, d. Streinu, sever şi artist, duceau scrisul lor pînă la forme reci şi uneori impersonale.

Cu atît mai mare şi mai necăjită ne-a fost surpriza de a vedea izbucnind între aceşti doi critici, aşa de măsuraţi în expresie, o polemică dezordonată, nervoasă, repede deviată de la problemă la atac personal.

Ni se pare că avem dreptul să aşteptăm de la o discuţie între astfel de parteneri, un schimb de idei — fie el cît de impetuos — dar în nici un caz un schimb de insulte.

Dezbaterea în sine nu avea obiective prea iritante : era vorba doar de un capitol din *Estetica* d-lui Vianu în raport cu oarecari izvoare din Croce. O simplă confruntare de texte ar fi fost suficientă pentru a pune lucrurile la punct.

Din nefericire, au intervenit violenţele de limbaj şi acum nimănui nu-i mai arde de rezolvarea chestiunii discutate, ci doar de răpunerea adversarului.

Cine nu e angajat în această bătălie şi cine nu are prea dezvoltat gustul exhibiţiilor polemice, nu poate citi fără tristeţe paginile aruncate în luptă, ca nişte granate. Ultimul pamflet al d-lui Vladimir Streinu împotriva d-lui Vianu *(Plagiatorul strateg, Vremea,* 9 iunie 1935) este de-a dreptul deprimant. Nu pentru d. Vianu, nici pentru d. Streinu, dar pentru condiţiile generale în care se lucrează, se gîndeşte şi se scrie la noi.

«Plagiator», «animal corpolent», «clovn care simulează sforţări uriaşe» — cum e posibil un asemenea limbaj într-o dezbatere critică ?

Ce raport există între asemenea injurii şi jocul ideilor ? întru cît decid ele de dreptatea sau nedreptatea poziţiilor în luptă ?

«Opinia publică», martor grosolan şi obtuz, ia parte cu bună dispoziţie la acest meci din care nu pricepe mare lucru, dar care îi flatează gustul combativ. «Bine combate ăsta, domnule!» Victoria e atît de uşoară, că devine dezonorantă.

E bine înţeles că noi nu luăm aici apărarea d-lui Vianu împotriva d-lui Streinu şi nici pe a d-sale

împotriva d-lui Vianu. Cine are dreptate în fondul dezbaterii — nu ne interesează pentru moment. *Știm însă că nimeni nu poate avea dreptate pe această cale !*

Polemica este și ea o metodă, care presupune simț de nuanțe, respect de adevăr, conștiință a proporțiilor juste. Chiar în ofensivă, chiar în șarjă, există limite obligatorii. Violența în gîndire cere neapărat stăpînire în expresie. Altfel își pierde prestigiul, calitatea, eficiența.

Sîntem convinși că e nevoie în cultura noastră de un spirit activ. E necesară prezența unui control permanent, care să nu cedeze nici banilor, nici amicițiilor, nici lenii, nici diletantismului. Numai o critică militantă, mereu prezentă, mereu decisă, poate restabili justele valori în scrisul nostru. Dar spiritul critic este una și spiritul de pamflet e alta.

Distincția aceasta se face tot mai greu la noi, și ajungem astfel în situația de a citi cu jenă, cu rușine, paginile pe care le publica zilele trecute un profesor universitar, d. C. Giurescu — pagini în care cuvintele «canalie», «nemernic» și «puturos» abundau. Cînd întîlnești asemenea cuvinte în cine știe ce rubrică de mizerii zilnice plătite, este poate dezgustător, dar în nici un caz grav. Cînd ele trec însă de zona periferiei intelectuale, pentru a invada zonele centrale, atunci nu mai este vorba de dezgust sau reprobare, ci de o descompunere a ideii de demnitate a inteligenței. La această descompunere colaborează domnul Vladimir Streinu. Este sigur că nu aceasta îi era intenția."

E oarecum un apel la urbanitate; Tudor Vianu nu a mai răspuns — dealtfel nici nu avea la ce — și este sigur că *Plagiatorul strateg* rămîne unul din textele cele mai nedrepte și jignitoare ce i-au fost adresate în întreaga-i carieră.

După încheierea „ostilităților", în alte reviste și ziare continuă să apară cronici, recenzii sau articole în spiritul climatului favorabil, de prețuire, pe care-l

înregistram în cele scrise de Petru Comarnescu și Edgar Papu.

Așa, Ion Zamfirescu, în *Adevărul* din 23 iulie 1935, sub titlul *Un tratat românesc de estetică,* socotește Estetica un „punct hotărîtor în desfășurarea modernă a vieții culturale ...una dintre cele mai întemeiate și mai sistematice lucrări pe care le-a produs știința și gîndirea noastră pînă acum".

Trecînd în revistă conținutul primului volum, Ion Zamfirescu mai remarcă „orientarea sociologică largă și puternică" a lucrării, ce este dominată, după părerea sa, de ordine și consecvență, de armonie și logică a construcției, beneficiind de un stil elegant, bogat, clar. „Meritele multe și puternice" ale lucrării consacră întreaga activitate a lui Tudor Vianu, în care autorul vede pe întemeietorul disciplinei la noi.

Și Alexandru Dima (în *Familia,* nr. 5—6, septembrie-octombrie 1935), în seria discipolilor lui Tudor Vianu, se ocupă pe larg mai întîi de plasarea operei în contextul *lucrărilor fundamentale* ale culturii române umanistice, lucrări semnate de D. Guști, C. Rădulescu-Motru, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga, D. D. Roșea. Apoi, trecînd prin istoricul disciplinei la noi, ajunge la cîteva date caracterizatoare ale operei : *„...2.* Ca disciplină filozofică autonomă, în afara unui cîmp de precise aplicațiuni ale artei, precum a încercat constituirea unei «științe a literaturii» d. M. Dragomirescu, estetica n-a cunoscut la noi pînă acum un sistem propriu și independent, închegat din intențiuni pur teoretice. O istorie a puținelor noastre preocupări estetice dezvăluie, la prima vedere, motivele ce le-au însuflețit și care au crescut, fie din anume îndeletniciri literare, fie din considerații de ordin cultural. întreprinzînd cercetări asupra fenomenelor literaturii românești, criticii noștri au trebuit — în mod natural — să utilizeze incidental concepții estetice împrumutate cugetătorilor străini. Incepînd cu studiul despre *Principiile criticii* (1861) al lui Radu Ionescu, trecînd prin *O cercetare critică asupra poeziei române* (1867) a lui Titu Maiorescu, ce a dezvoltat cu acest prilej ideile

esteticii hegeliene, continuînd cu polemica Gherea-Maiorescu, apoi cu dezbaterea valorii esteticii populare la Odobescu, D. Zamfirescu şi B. Delavrancea şi pînă la *Mutaţia valorilor estetice* a d-lui Eugen Lovinescu, compusă şi ea pentru justificări literare, ideile noastre estetice au crescut în marginea literaturii pe care doreau s-o explice şi s-o valorifice.

Pe de altă, parte, o altă seamă de preocupări estetice a urmat cursul instrucţiei şi educaţiei estetice pe linia popularizării artelor în felul lui Odobescu şi mai recent al d-lui M. Simionescu-Râmniceanu, G. M. Cantacuzino ş.a.

Cercetări estetice autonome şi pur teoretice au răsărit abia în ultimul timp, tratînd cîmpul restrîns şi special al unor anume arte, precum *Die Gedankenlyrik* (1913) a lui P. Cerna sau tratatul de *Estetică muzicală* a d-lui D. Cuclin (1933) sau, în sfîrşit, îmbrăţişînd materialul divers al mai multor arte din punctul de vedere al unei probleme speciale, precum *Filozofia stilului* a d-lui L. Blaga sau *Despre stil* a lui P. Zarifopol.

Cu excepţia d-lui M. Dragomirescu, autorul unui sistem de estetică cu aplicaţiuni la literatură numai, d. Tudor Vianu e la noi primul creator al unui sistem de estetică ce se construieşte exclusiv dintr-o intenţionalitate teoretică, utilizînd materialele tuturor artelor din toate timpurile şi de la toate popoarele şi care se integrează în linia contribuţiilor valoroase ale istoriei esteticii. în cîmpul tinerei culturi româneşti, o astfel de singulară realizare se cere de aceea cu entuziasm preţuită, cu bucurie receptată, atent cercetată şi nicidecum suburban considerată de ochiul confuz al gazetarului ce se crede competent în a-şi însemna meschinele-i observaţiuni în marginea oricărei opere de înaltă cultură.

3. Cristalizarea sistemului de estetică de care ne ocupăm s-a produs după o îndelungată pregătire teoretică şi didactică de mai bine de zece ani şi după o serie de alte lucrări parţiale ca aceea (teză de doctorat) despre *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924) şi culminînd cu *Arta şi frumosul* (1931).

Estetica d-lui T. Vianu este, dar, opera maturităţii sale ideologice şi fructul copt al unei cariere universitare a cărei influenţă asupra formării filozofice a studenţilor n-a fost din cele mai mici. Construită din materialul divers al tuturor artelor, sistematizată cu o logică ce nu dă greş, utilizînd o metodă critică de o perfectă labilitate şi folosind o abundentă informaţie istorică, estetica de care ne ocupăm e — în primul rînd — o creaţiune a celui mai fin şi mai autentic spirit academic. Gîndirea -«geometrică»- domină, în genere, pe cea a -«fineţii» fără a o exclude totuşi, în atîtea capitole, în care abundă în acelaşi timp distingerea nuanţelor şi relevarea subtilităţilor. Adăugind la acestea adecvata stilizare a autorului, care scrie lapidar, precis, clar, prea sintetic însă uneori, sigur pe materialul ce-1 stăpîneşte, realizăm o imagine aproximativă a calităţilor acestei cărţi de seamă."

Al. Dima va reveni pe larg asupra *Esteticii* în volumul mai sus amintit.

Un interesant studiu publică Al. Busuioceanu în *Gîndirea,* nr. 9, noiembrie 1935, sub titlul *Dogmatism şi relativism estetic — cu prilejul „Esteticii" d-lui Tudor* Vianu. într-un stil şi cu o ţinută cu totul adecvată situaţiei, Al. Busuioceanu formulează şi unele rezerve şi semne de întrebare ce pot fi luate în considerare cu toată seriozitatea, deşi, după opinia noastră, Esteticii nu-i lipseştt cîtuşi de puţin o conştiinţă istorisită, aşa cum crede a vedea Al. Busuioceanu.

Dealtfel, recenzentul ia în discuţie doar primul volum al *Esteticii,* care, prin însăşi natura problemelor ce le tratează, are un caracter predominant filozofico-teoretic. Abia în cel de al doilea volum Tudor Vianu avea să trateze problemele creaţiei şi receptării operei de artă, adică exact acele chestiuni asupra cărora Al. Busuioceanu insistă, aşa cum se va putea constata din textul de mai jos. Apoi, un tratat de estetică de tipul celui conceput de Tudor Vianu, sau de alţii, nu trebuie neapărat să fie şi o

istorie a doctrinelor estetice — cu atît mai mult cu cît Tudor Vianu dăduse cu puțin timp înainte o *Istorie a esteticii* în texte alese şi comentate. Discutînd despre obiect, norme şi valoare, primul volum nu putea avea decît un caracter... normativ şi „dogmatic" dominant, pe care Al. Busuioceanu îl subliniază mai mult decît textul însuşi ni-l revelă azi. Parțialității punctului de vedere al recenzentului, întrebărilor pe care acesta le ridică în cea de a doua parte a studiului, îi vor răspunde capitole întregi din cuprinsul volumului II, ce avea să apară peste cîteva luni. „Sistemul" complet de estetică (ca dealtfel întreaga operă a lui Tudor Vianu) este departe de a putea fi socotit abstract, necoborînd în concretul operei şi rupt de istorism sau psihologism, cum sugerează unele obiecții ale recenzentului. După cum s-a putut vedea, alți recenzenți insistaseră exact asupra acestor trăsături, considerîndu-le definitorii pentru concepția sistemului lui Tudor Vianu.

Oricum, opiniile lui Al. Busuioceanu (ce-şi clădeşte demonstrația pe argumente luate din istoria artelor plastice, domeniul său predilect şi care i-a adus afirmarea) merită reamintite. Iată textul integral al intervenției sale :

„O istorie a studiilor de estetică în România n-ar putea înfățişa azi mai mult decît un tablou cu totul fragmentar de încercări sau de concepții, într-un domeniu puțin definit şi foarte rar conceput sub unghiul special al ştiinței sistematice. începînd cu studiile critice de odinioară ale lui Maiorescu şi mergînd pînă la sinteze mai complexe, ca acelea ale d-lor Mih. Dragomirescu sau E. Lovinescu, estetica românească a fost aproape întotdeauna o teoretizare a criticii literare, atingînd rare ori regiunile speculației pure şi urmărind încă mai puțin constituirea unei ştiințe autonome.

Studiile d-lui Tudor Vianu, desfăşurate în ultimii vreo zece ani şi organizate metodic în jurul problemelor esențiale ale esteticii generale, sînt aproape singurele care încearcă constituirea acestei ştiințe la noi, pornind nu de la terenul empiric al criticii aplicate, ci de la principiile şi metodele mai cuprinzătoare ale filozofiei.

E drept, nici d-lui Vianu critica literară nu i-a rămas străină. încercări destul de temeinice, ca aceea asupra *Poeziei lui Eminescu* sau, mai recent, asupra poetului *Ion Barbu,* precum şi numeroase studii mai restrînse asupra literaturii moderne şi contemporane, au pus deseori în confruntare principiile sale teoretice cu fenomenul literar în sine, relevînd un critic cu multă reflecțiune şi de mare înclinare pentru definiția sintetică a operelor şi a artiştilor.

Punctul de vedere al d-lui Vianu, a fost astfel, chiar în critică, aproape întotdeauna acela al unui teoretician, care se opreşte asupra fenomenelor, nu atît pentru a da definiția lor particulară, cît mai degrabă pentru a verifica sau pentru a explica şi în concret principii şi norme anticipat definite în abstract. Nu voi da decît un singur exemplu, concludent poate, pentru că el răsfrînge îndeajuns metoda d-lui Vianu. Definiția lui Eminescu, pe care a încercat-o în linii de frumoasă sinteză, porneşte, în cartea sa, nu de la cercetarea amănunțită a vieții sau a felului particular al poetului de a-şi scrie operele, ci de la premisa romantismului său. Cercetarea e o verificare a acestui romantism prin categoriile subordonate — *Atitudini şi motive romantice, Etica lui Schopenhauer, Voluptate şi durere, Pesimism şi natură* — pe care criticul le caută şi le descoperă în Eminescu, închegînd din ele, etapă cu etapă, imaginea unui romantism, anticipat şi teoretic postulat. Capitolul din urmă, despre *Luceafărul,* e ca o încheiere simetrică, în care cititorul poate găsi nu numai o revedere sintetică a romantismului eminescian, dar şi o reconstituire a însăşi categoriei romantice în genere, care fusese punctul de plecare şi premisa acestui studiu.

înclinarea aceasta către abstracțiune, către generalizare şi ordonare sistematică, trebuia să ducă în mod firesc, în activitatea d-lui Vianu, la închegări

teoretice importante în domeniul esteticii. Mai mult decît atît: o preocupare de orînduire metodică a cercetărilor sale — în care se reflectă temperamentul disciplinat al omului de ştiinţă — îl făcea să înceapă explorările sale, acum mai bine de zece ani, cu probleme iniţiale, care deschideau perspectiva întreagă a esteticii moderne, continuînd aceste explorări şi lărgindu-le neîncetat, pînă la cuprinderea întregului domeniu al esteticii şi pînă la definirea lui din nou în sinteza unui sistem personal.

Punctul de plecare — înfăţişat în lucrarea de doctorat, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, publicată în 1924 — fusese în acel capitol al esteticii lui Schiller despre *Poezia naivă şi sentimentală*, în care, relevînd vechea ceartă dintre «antici şi moderni», Schiller deschidea, de fapt, dezbaterea fundamentală a esteticii moderne : controversa dintre estetica formei şi estetica conţinutului, opoziţia de concepţie care desparte pe esteticieni pînă în studiile lor de azi şi care îi împiedică a se pune de acord chiar asupra propriului obiect al ştiinţei lor.

Dezbaterea aceasta, în care se reflectă orientările fundamentale ale filozofiei veacului din urmă, 1-a preocupat pe d. Vianu şi în studiul său mai cuprinzător, publicat cu un an mai tîrziu, *Dualismul artei*, unde problema anterior definită în estetica lui Schiller e urmărită progresiv în toată întinderea esteticii germane, pînă în ultimele ei consecinţe moderne. Atitudinea sa în această controversă nu e încă hotărîtă. Spiritul critic al autorului se exercită deopotrivă asupra celor două curente de gîndire, ca şi asupra încercărilor de sinteză ivite. Se simte totuşi, în justificarea unora din doctrine, ca şi în judecarea mai severă a altora, o înclinare pronunţată împotriva istorismului în estetică, precum şi a evoluţionismului sau relativismului care pot rezulta din el. Preferinţele autorului merg către o concepţie bazată pe specificitatea valorilor estetice şi pe diferenţierea lor sistematică în forme tipice de artă. Dogmatismul îndulcit al unui Worringer, în care metodele deductive ale esteticii filozofice se întîlnesc cu verificările din cîmpul concret al istoriei artelor, par a-l fi satisfăcut mai mult pe autor, dîndu-ne un indiciu, încă nu formulat clar, totuşi vizibil, asupra unei orientări posibile în cercetările viitoare.

Aceste preferinţe şi înclinaţii, mai mult lăsate a fi citite printre rînduri decît exprimate, se vor preciza în mare parte şi vor căpăta formulări teoretice într-o lucrare mai tîrzie, care constituie oarecum preludiul *Esteticii* d-lui Tudor Vianu : lucrarea intitulată *Arta şi frumosul: din problemele constituţiei şi relaţiei lor*, apărută în 1931. Titlul însuşi indica o diferenţiere care decidea de orientarea cercetătorului. Propunînd ca obiect al esteticii numai ceea ce constituie sfera ideii de artă (frumosul creat, nu cel natural), şi distingînd în constituţia însăşi a artei elementele pur estetice de cele extraestetice, d. Vianu se rînduia printre apărătorii unei ştiinţe autonome a esteticii, avînd de cercetat un obiect cu precizie delimitat, căruia deci şi metode proprii urmează a-i fi aplicate. Iar cum aceste metode au de lămurit elemente care în esenţă se reduc la *valori* de ordin psihic şi urmăresc să definească procesele de constituire a unor *forme*, socotite în ele înseIe eterne, cercetătorul e dus în mod logic la afirmarea unui dogmatism, pe care consideraţii de ordin secundar îl vor tempera cîteodată, dar care va rămîne totuşi esenţial în judecata sa asupra artei.

O lucrare antologică, în sfîrşit, apărută în timpul din urmă (1934), *Istoria esteticii în texte alese*, însoţită de un studiu introductiv privitor la *Kant şi curentele esteticii moderne*, era ca o revedere a întregului material parcurs în cercetările anterioare şi ca o revizuire a propriilor puncte de vedere înainte de a fi sintetizate în cadrul definitiv al unei estetici personale. Pregătirea autorului era astfel completată. Urmărită metodic, adîncită în explorări variate, atît ale domeniului teoretic, cît şi ale celui concret al artei, ea avea să îngăduie autorului realizarea operei sale fundamentale, *Estetica*, al cărei prim volum a apărut anul trecut.

Ideile estetice ale d-lui Vianu ni se înfăţişează în această nouă lucrare în rotunzimea complexă a unui sistem de gîndire îndelung elaborat şi experimentat. Ele definesc o atitudine filozofică şi o concepţie asupra artei care pot fi urmărite în desfăşurarea lor întreagă. Vom încerca să desprindem, în cele ce urmează, cîteva din temeiurile principale ale acestei concepţii, care lămuresc îndeajuns poziţia teoretică a d'-lui Vianu. Şi vom vedea totodată şi obiecţiile esenţiale ce i se pot aduce, obiecţii care vor pune în discuţie nu structura însăşi, desăvîrşit logică, a gîndirii d-lui Vianu, cît mai degrabă punctul de vedere teoretic pe care *Estetica* sa îl reprezintă.

*

Piatra unghiulară în arhitectura teoretică a d-lui Vianu rămîne diferenţierea dintre artă şi frumos, pe care am găsit-o formulată încă din lucrările anterioare ale autorului. Estetica, în accepţia sa, ca dealtfel în accepţia celor mai mulţi dintre esteticienii moderni, va fi deci ştiinţa frumosului artistic, a frumosului *creat,* spre deosebire de o filozofie mai largă, cu rădăcini în metafizică, pentru care un obiect de cercetare poate fi şi frumosul în natură.

Poziţia aceasta, pe care o dezbatere îndelungată în istoria esteticii o legitimează îndeajuns, îngăduie d-lui Vianu o scrutare mai de aproape a elementelor obiectului său. Frumosul artistic e înţeles de d-sa ca o valoare a culturii omeneşti, întrupată într-un anumit bun tangibil — opera de artă. Dar procesul de creaţie al acestei opere, ca şi însăşi destinaţia ei, implică numaidecît deosebirea dintre artist, opera creată şi contemplaţia prin care opera devine înţeleasă. Cele trei sensuri principale ale cercetării estetice se desenează astfel de la început, rezumînd în ele condiţionarea, ca şi întreaga posibilitate de studiu al fenomenului artistic

Izvoarele unei asemenea cercetări sînt, fireşte,' multiple. Ele merg de la considerarea operei în sine, ca o realitate pur formală, pînă la înglobarea ei în complexul istoric şi social, unde opera de artă capătă înţelesul unei valori interumane. S-ar părea că şi în metodă o varietate tot atît de largă de criterii va trebui să fie folosită pentru îndrumarea cercetărilor. Şi, în adevăr, d. Vianu nu refuză nici una din metodele experimentate în acest vast cîmp de observaţie. Un eclectism mărturisit de la început face chiar să se întrevadă şi diversitatea de cercetări, în care metodele raţiunii se vor întîlni cu cele experimentale şi cu elementele variate ale observaţiei realităţii.

Dar eclectismul acesta e folosit numai într-o anumită măsură. Căci o analiză mai de aproape a valorii estetice în sine şi o diferenţiere strictă în chiar definiţia dată operei de artă vor duce la prevalarea unei metode raţionaliste, prin care estetica, bazată pe criterii pur formale şi de ierarhizare, devine o disciplină hotărît normativă şi dogmatică.

Temeiul acestui dogmatism stă în deosebirea pe care d. Vianu o face în sensul însuşi al ideii de valoare estetică. Pornind de la constatarea contradictorie a durabilităţii şi caducităţii operei de artă, a acelui curios contrast prin care ceva din conţinutul creaţiei artistice e întotdeauna pieritor, deşi poate trăi nelimitat, d. Vianu ajunge la o diferenţiere de elemente în sînul operei de artă, prin care d-sa explică destinul contradictoriu al acesteia : sînt elemente estetice şi extraestetice, care, împletite laolaltă, determină, unele eternitatea, celelalte vremelnicia artei. Cele dintîi reprezintă forma operei de artă, celelalte sînt legate de conţinutul acesteia, şi, prin urmare, de întreg complexul de condiţii individuale, sociale şi istorice din care opera a luat naştere. Estetica, năzuind a-şi cere baze inalterabile, pe cafre să poată clădi ştiinţific, nu se poate ocupa decît de ceea ce constituie condiţia eternă a operei de artă, deci de forma ei. Restul e o preocupare înrudită,

dar deosebită, pentru care ştiinţa formelor, a valorilor şi a ierarhiilor nu are nici metode, nici instrumente de precizie.

Se va recunoaşte în această poziţie dogmatismul afirmat de d. Vianu încă din lucrările sale precedente şi, în acelaşi timp, explicabila sa aversiune împotriva oricărui istorism care ar putea introduce o relativitate în judecarea creaţiei artistice. In ciuda eclectismului său aparent, d. Vianu e un partizan hotărît al acelei estetici a formei care a fost, în genere, predilecţia raţionalismului şi a idealismului secolului trecut. Estetica sa [nu] va căuta în realitatea istorică a operei de artă un element de explicaţie sau de definiţie, ci un control mai degrabă al normelor şi ierarhiilor raţional stabilite, care pentru artă trebuie să aibă, în acest caz, o valoare apriorică de prescripţii inalterabile.

Dar atitudinea aceasta restrictivă, care are, în adevăr, avantajul de a îngădui clădirea unui sistem raţional bazat pe specificitate definitivă, nu înjumătăţeşte ea, de fapt, înţelesul creaţiei artistice, pe care d. Vianu însuşi o defineşte ca «o valoare a culturii omeneşti» ? Eliminarea din preocupările esteticii a tot ceea ce reprezintă contingenţele cu realitatea istorică şi cu realitatea, în genere, nu transformă înţelesul artei într-o abstracţie schematică, a cărei perfecţiune devine inutilă cînd ea e golită de conţinutul ei ?

E drept, d. Vianu nu neagă acest conţinut, care constituie, de fapt, fiinţa carnală, concretul însuşi a artei. Dar d-sa neagă pentru estetică posibilitatea de a normaliza, de a pune în ierarhii durabile acest conţinut variabil şi legat de vremelnicia artei. Ştiinţa, care aspiră la formulări permanente, nu poate clădi decît pe elemente inalterabile. Iar elementele inalterabile nu sînt, în cazul nostru, decît normele şi ierarhiile valorilor.. Dar atunci întrebarea logică se poate pune — şi ea atinge nu numai estetica oMui

Vianu, dar estetica în genere : e arta pentru estetică, sau estetica pentru artă ? Şi ce utilitate poate prezenta o ştiinţă care, ajungînd la formulări dogmatice ireproşabile, nu poate atinge însuşi conţinutul obiectului ei ?

Dar împotriva acestui dogmatism estetic se mai poate ridica şi altă întrebare, încă mai esenţială: sînt, în adevăr, normele — oricît de generale — atît de inalterabile pe cît le presupune ştiinţa normativă ? Reprezintă ele -criterii universale de judecată, ca să putem întemeia pe ele ierarhii definitive ? Să ne gîndim că estetica modernă începea a se forma în secolul al XVIII-lea, cînd, sub imperiul dogmatis* mului neoclasicist, lumea era convinsă de perfecţia absolută realizată în arta plastică grecească. Era vremea lui Wlnckelmann şi a lui Lessing, a lui Canova şi a lui Anton Rafael Mengs, cînd criteriile absolute pe care se baza estetica puteau proclama drept un ultragiu al frumuseţii mozaicurile bizantine din bazilicile de la Ravenna. Şi în aceeaşi vreme, Goethe putea merge la Assisi pentru a ridica imnuri în faţa micului templu antic al Minervei, refuzînd «cu aversiune» a intra în «trista, babilonica» clădire a Sfîntului Francisc, unde totuşi Cimabue şi Giotto îşi însemnaseră geniul lor în fresce inspirate.

Acelaşi dogmatism, adaptat altui gust, a trebuit mai tîrziu să recunoască valoarea de eternitate şi artei bizantine ca şi celei a primitivilor. Şi recunoaşterea aceasta a trebuit să fie bazată, fireşte, tot pe *forma* creaţiilor, nu pe conţinutul lor, supus prea multor contingenţe schimbătoare. Unde mai e însă criteriul inalterabil al normelor, valoarea lor universală, cînd judecata asupra artei e supusă unor transformări atît de radicale ? Nu cumva deasupra sau înapoia schematismului lor logic, ca o condiţionare apriorică, pornită din alte izvoare decît cele ale raţionamentului, există şi alte criterii de judecată, neglijate de ştiinţa normativă ?

Căci exemplele de incertitudine ale judecăţii celei mai dogmatice se pot înmulţi, atacînd adeseori elemente esenţiale ale esteticii. E destul să amintesc

de controverse insolubile, care şi-au lăsat urma adîncă în creaţiile artistice din epoci diferite. E arta imitaţie a naturii sau creaţie liberă, în care natura nu serveşte decît de pretext ? E cunoscut raţionamentul lui Leonardo : *«L'arte e nipote di* Dio». Pentru că arta e fiică a naturii, care la rîndul ei e fiică a lui Dumnezeu. Leonardo exprima o judecată care oglindea concepţia Renaşterii întregi şi care nu era decît reluarea concepţiei anticilor despre artă. Dar între el şi antichitate se interpusese şi concepţia bizantină, pentru care arta era mai degrabă *ideea* decît manifestarea ei sensibilă în natură ; şi se interpusese şi arta gotică, barbară pentru oamenii Renaşterii, manifestînd' în creaţii de înaltă inspiraţie o transfuzie neîncetată între real şi ultrareal. Să mal amintesc şi de concepţia modernă a picturii, care, creînd ochiului o spaţialitate nouă şi căutînd temeiul realului mai degrabă în jocul sensibilităţii interioare decît în soliditatea lumii din afară, ajunge în arta contemporană pînă la o adevărată negaţie a naturii ? Toate aceste transformări de viziune sau de concepţie sînt, în acelaşi timp, şi transformări de norme şi de ierarhii estetice. Căci ceea ce însemna, de pildă, unitate de expresie pentru grec sau pentru artistul din Renaştere, nu mai era un criteriu şi pentru artistul bizantin, obişnuit a descompune adeseori în elemente unitatea concentrică a unei imagini ; ce însemna pentru antic şi pentru Renaştere subordonarea tuturor elementelor plastice unuia singur, care era forma delimitată prin conture *(-«l'arte del disegno»),* nu mai e pentru pictorul modern, care suprimă linia şi forma, subordonînd totul culorii.

Dogmatismul estetic a fost de obicei o teoretizare a concepţiei şi a gustului clasicist în artă. El a fost o disciplină pentru artişti, care, privind lumea într-un anumit mod, voiau a da şi o doctrină cu aparenţe imutabile acestui mod de a vedea. Creat de greci, el avea să trăiască în concepţia romană, avea să fie răsturnat şi înlocuit cu un alt dogmatism, încă mai rigid, de bizantini, avea să reînvie în forme aproximativ antice pentru oamenii Renaşterii, continuînd a-şi exercita tirania şi mai tîrziu, în perioada de revenire la antic prin academism. Criteriile de apreciere au variat însă întotdeauna, chiar sub aparenţele cele mai rigide. Valoarea normelor s-a găsit limitată de problemele concrete ale judecăţii estetice şi de gustul determinat al fiecărui epoci, dacă nu al fiecărui artist înzestrat cu puteri creatoare.

Ne găsim astfel în faţa acelei condiţionări apriorice anunţate mai sus, care nu suprimă posibilitatea normelor, dar care, de un alt extract decît raţional, pune în mare cumpănă valoarea presupusă eternă a acestora. Estetica, urmărind a defini elementele de creaţie şi de existenţă ale operei de artă, n-ar putea ignora această condiţionare. Diferenţierea stabilită de d. Vianu în cîmpul cercetărilor estetice — artist, opera creată, contemplaţia — va trebui completată şi cu acest element, nu mai puţin esenţial, care e *gustul estetic.* Cercetările asupra artei se vor extinde în acest fel pînă la regiuni care depăşesc poate procesul în sine al creaţiei artistice. Dar, prin ele, esteticianul îşi va oferi cel puţin posibilitatea de a pătrunde, în studiile sale, pînă la raţiunea ultimă a operei de artă, care nu poate fi în forma, ci în conţinutul ei.

Se înţelege că o asemenea lărgire a domeniului estetic şi mai ales stabilirea unui astfel de raport de dependenţă a creaţiei faţă de gustul artistic va face dificilă pentru estetică preponderenţa dogmatismului, sprijinit exclusiv pe norme şi pe raţiune. Esteticianul va fi obligat şi la alte metode şi mai ales la o suplă acceptare a acelui istorism, atît de categoric refuzat de ştiinţa normativă. Opera de artă va fi pentru el o creaţie în sine, dar în acelaşi timp şi o creaţie condiţionată. Ea va putea fi supusă normelor întemeiate pe raţiune, dar valoarea acestor norme va fi condiţionată de variabilitatea gustului estetic, care leagă creaţia de cultură şi de complexul istoric al vieţii spirituale.

D. Vianu însuşi ne oferă dealtfel exemplul cel mai elocvent al aplicării necesare a unei astfel de metode, atunci cînd, de la estetica principală, d-sa

trece la critica aplicată a artei. Studiul său, pe care l-am amintit, asupra lui Eminescu, nu e altceva decît adaptarea istorismului la raționalismul dogmatic postulat de estetica sa. Căci, judecind pe Eminescu prin categoriile romantice ale gîndirii lui poetice, derivînd această gîndire dintr-o sensibilitate precisă, care nu era numai a poetului, dar a unei epoci întregi, criticul subordona implicit inspirația artistului și creația lui față de un anume gust estetic, pe care studiul său încearcă a-l delimita și defini. Valoarea operei poetice a lui Eminescu poate fi eternă și inalterabilă, dar *în funcție* de acest gust estetic, care constituie însăși inspirația și sensul ei. A judeca poezia lui Eminescu în afară de romantismul din care pornește și în afară de sensibilitatea întreagă de care e impregnată ar însemna a înțelege această poezie ca pe o simplă abstracție sau ca pe un joc al unei rațiuni poetice, lipsit de sensul și de valoarea conținutului său uman și sensibil.

*

Cît privește gustul estetic astfel conceput, ca o condiționare apriorică a artei, e evident că el poate fi cercetat în raport cu creația, că el va determina o cercetare psihologică oarecum concentrică cu aceea a operei de artă. Normele estetice vor deveni, în acest caz, expresia unei sensibilități și a unui gust în care vom găsi turnată psihologia întreagă și a artistului și a timpului său. în raport cu contemplația, esteticianul se va găsi pe terenul istoric, unde va avea de urmărit variabilitatea înțelegerii creației artistice, de-a lungul transformărilor neîncetate ale gustului și sensibilității. El va avea de determinat astfel nu numai tipuri estetice, dar și cicluri estetice, înăuntrul cărora aceeași operă poate lua înțelesuri deosebite, poate cîștigă trepte înalte în ierarhia estetică sau poate cădea în desuetudine, după gradul în care opera răspunde sau nu gustului prin care este judecată.

Se înțelege că e vorba, în acest caz, nu de istoria însăși a artei, astfel cum e concepută de obicei, ca o urmărire în timp a succesiunii creațiilor artistice, ci de o istorie a condițiilor estetice, o reconstituire oarecum, prin analize variate, a idealurilor de artă, născute, transformate, dispărute, prin modificarea neîncetată a gustului estetic. Esteticianul se va găsi astfel în fața unei discontinuități istorice care va altera mult din valoarea generală acordată normelor estetice. El va constata că norma însăși, oricît de rațională, își are o traiectorie capricioasă, care n-ar putea fi măcar calculată. O istorie a artei, bazată pe aceste date, ar arăta cum destinul unei opere e înscris adeseori în evoluții limitate, care își pot încheia ciclul într-o anume epocă și pot reveni mai tîrziu, cînd condițiile de gust din care opera a luat naștere se pot reproduce, identice sau asemănătoare. El ar constata contemporaneități sau contraste curioase, care înlătură ideea oricărei evoluții sau permanențe. Ar vedea că Phidias, din care Renașterea întreagă își făcuse un fel de zeu, nu avea aproape nici un raport cu concepția de artă a italienilor, care teoretizau cu Platon și cu Aristotel, dar imitau în sculptură pe Laocoon și arta elenistică. Ar vedea, de asemenea, că artiști ai Renașterii, cum e un Verrocchio sau cum sînt Pollaiuolii, care își închipuiau că retrăiau idealul de artă al antichității, își găsesc corespondențele mai degrabă în sensibilitatea gotică decît în aceea a artei clasice. Iar goticul însuși, studiat pe aceleași baze, se va arăta ca o artă ale cărei înrudiri sînt adînci, nu numai cu barocul european, cu care e pus adeseori în relație, dar și cu forme de artă mult mai îndepărtate, preistorice, sau cu arte orientale, cu care n-a putut avea nici un contact, nici în spațiu, nici în timp. Și în același fel, transformări curioase de sens, uneori înțelesuri cu totul contradictorii, vom descoperi cînd' vom urmări destinul uneia din aceleași creații artistice, sau destinul unui singur artist de-a lungul vremii, în contact cu transformările inevitabile ale gustului estetic. Pentru spaniolii din

vremea lui Filip al II-lea, un pictor ca El Greco — care nu era în fond decît un artist bizantin transplantat la sfîrşitul Renaşterii — putea părea un rival al lui Tizian. Gustul vremii nu avea alte norme de judecată decît cele pe care marele venețian le dăduse picturii europene întregi. Ceea ce El Greco pune de la sine în arta sa — sensibilitatea, viziunea, concepția sa întreagă, pornite dintr-un gust în totul străin de al Renaşterii — era pentru contemporani o bizarerie inexplicabilă a pictorului sau de-a dreptul semnul unei grave nebunii. El Greco a putut dispărea astfel, aproape fără urmă, din. istoria artei europene, vreme de mai mult de două secole, pentru a fi reînviat de moderni, care şi-au descoperit pe neaşteptate afinităţi cu pictura lui. Traiectoria artei lui El Greco, care părea definitiv închisă către mijlocul secolului al XVII-lea, reapărea astfel în secolul al XIX-lea, adusă din nou la lumină şi sporită în strălucire prin capriciul gustului estetic al epocii noastre.

E însă astăzi arta lui El Greco acelaşi lucru pe care îl preţuiau contemporanii cei mai înţelegători ai artistului ? E ea, măcar pentru moderni, o creaţie indiscutabilă, în care norme estetice absolute să poată fi recunoscute ? Gustul impresioniştilor — care l-au descoperit — a văzut în el o anticipare a impresionismului. Dar El Greco a trecut, rînd pe rînd, prin interpretările moderne cele mai contradictorii. Expresionismul şi l-a însuşit, punîndu-l pe aceeaşi linie nu cu Tizian, ci cu Tintoretto — ceea ce dintr-un punct de vedere e o antiteză. Teoreticienii barocului au descoperit în el un pictor baroc şi au putut vorbi de «goticul secret» al picturii lui El Greco. Criticii spanioli au recunoscut în arta lui misticismul rasei lor: «spaima neagră» bîntuită de idealism cavaleresc şi de flăcările nebuniei divine. Cînd poate, în realitate, ciudatul cretan, pe care numai un destin enigmatic îl aducea la Toledo, printre semeni care nici nu îl înţelegeau destul, continua să trăiască, în adîncurile lui creatoare, viziunea de extaz, de spiritualitate mistică şi de hieratism a

lumii îndepărtate răsăritene din care pornise ? Arta lui, gîndită astfel pe temeiul unor norme care aveau să rămînă mai degrabă obscure, pentru contemporani ca şi pentru moderni, avea să fie totuşi preţuită, de unii ca şi de ceilalţi, după înţelesul schimbător pe care i l-a putut da gustul variat al fiecărei epoci.

Exemplele pe care le-am citat, precum şi cele care s-ar mai putea cita în această ordine, ne aduc însă la concluziile pe care urmăream să le tragem. Ele ne arată cîtă valoare de generalitate se poate acorda normelor estetice şi în ce măsură judecata noastră asupra artei trebuie să ţie seama de condiţionarea gustului estetic. Dogmatismul raţionalist, pe care esteticianul încearcă a clădi ştiinţa valorilor şi a ierarhiilor estetice, n-ar putea satisface, în adevăr, decît o concepţie în care arta ni s-ar înfăţişa static şi abstract, mai mult ca un mod generic de a gîndi lucrurile decît ca o realitate concretă în continuă devenire. Arta este însă o asemenea realitate, care nu se poate desprinde de ceea ce în ea e limitat şi schimbător. Judecată în concret, arta în sine nici nu se poate defini. Căci nici o normă sau ierarhie raţională nu va fi suficientă pentru a fixa ceea ce e mobilitatea ideii, mobilitatea stilurilor sau a înţelegerii artistice. Normele izolează şi fixează. Ele presupun o gîndire oprită în loc, turnată în tipare inalterabile şi redusă la valoarea generală de abstracţiune. Esteticianul poate concepe şi astfel de norme pentru a justifica un anumit mod de a gîndi sau o anumită concepţie artistică. Dar explicaţia lui nu va putea atinge sensul însuşi al creaţiei artistice, nu va putea întemeia destul nici chiar ierarhiile pe care le construieşte, fără a coborî în concretul însuşi al faptului artistic, care înseamnă mobilitate, transformare, devenire."

După apariţia volumului al II-lea (1936) se pot înregistra revenirile unor semnatari (Petre Comarnescu, V. ed. de faţă, p. 474, 481; I. Zamfirescu, *Anul filozofic,* în *Adevărul,* 6 ianuarie 1937, ale căror

opinii mai importante au fost redate mai sus, în continuarea logică a demersului lor. *Estetica* mai înregistrează o polemică, de data aceasta prin Al. Popescu, in *Revista de filozofie,* nr. 3, iulie-septembrie 1936 *(Ideea autonomiei artei în „Estetica" d-lui Tudor Vianu).* Iată textul integral :

„Estetica nu este o ştiinţă chiar atît de nouă, cum încearcă s-o înfăţişeze unii. Este drept că numele ei datează de curînd — de la mijlocul secolului XVIII, cînd a fost întrebuinţat pentru prima oară de Baumgarten. Ca studiu însă al frumosului în general şi al artei îndeosebi, ea există încă de la începuturile gîndirii europene, din antichitatea greacă. Cîteva din cele mai cunoscute dialoguri ale lui Platon — *Banchetul, Fedru, Hippias major, Republica* — pun probleme pe care azi le-am numit estetică. Atît ar fi de ajuns pentru ca estetica să aibă un bun şi îndepărtat început. Ea nu este, dar, o ştiinţă recentă.

Mai degrabă s-ar putea spune că, propriu vorbind, ea nu este o ştiinţă. O ştiinţă presupune totdeauna un ansamblu de cercetări metodice într-un domeniu determinat şi de rezultatele unanim recunoscute. Nu este acesta însă cazul esteticii. Mai întîi nu este aşa de precis determinat domeniul ei. Arta şi frumosul au constituit totdeauna obiectul ei. Frumosul însă a fost considerat ca fiind de natură diferită de la un gînditor la altul. De aici, domeniul esteticii, ca ştiinţă care se ocupă cu studiul lui, ar trebui să difere. Uneori, cînd frumosul era considerat ca o proprietate a existenţei ultime a lucrurilor sau ca o existenţă în sine, estetica devenea o adevărată metafizică. Aşa a fost la Platon şi la Schopenhauer — ca să nu amintim decît doi dintre filozofii mai cunoscuţi. Alteori, cînd frumosul era considerat ca rezultatul unui sentiment, estetica devenea un capitol de psihologie. De aici, părerile foarte împărţite asupra metodei şi asupra rezultatelor — întrucît obiecte atît de diferite impuneau în mod necesar asemenea divergenţe.

Iată de ce, cu tot trecutul atît de îndepărtat al disciplinei lor, reprezentanţii esteticii se mai văd şi azi puşi în situaţia de a lua atitudine în problemele elementare privitoare la domeniul şi la metodele ei. O asemenea atitudine ia şi d. Vianu, în studiul său de *Estetică,* apărut în anul trecut în Editura Fundaţiilor regale. De aceasta, întrucît prezintă un interes capital în rezultatele — bune sau rele — la care ar putea să ajungă estetica, ne-am propus să ne ocupăm aici.

Atitudinea d-lui Vianu în ceea ce priveşte atît problema domeniului esteticii cît şi aceea a metodei ei poate fi caracterizată prin ideea autonomiei acestei discipline filozofice. Prin aceasta, el înţelege că obiectul esteticii, conceput ca fiind *valoarea estetică* sau *frumosul artistic,* este independent de frumosul din natură ; iar metoda ei, concepută după modelul metodei fenomenologice, este independentă de orice altă metodă obişnuită de cercetare — deşi, în fond ca şi în formă, [la] d. Vianu, care în problema metodei este un eclectic, ea colaborează cu toate metodele de cercetare posibile. Cu un asemenea obiect de sine stătător — care nu intră nici în domeniul metafizicii, nici în acel al psihologiei — şi cu o asemenea metodă — care nu este, sau mai degrabă nu vrea să fie, nici deductivă nici inductivă — estetica îşi croieşte printre ştiinţe un drum al ei propriu şi-şi construieşte un edificiu nu mai puţin propriu.

Argumentul principal — dacă nu unicul — pe care se întemeiază această idee a autonomiei esteticii este distincţiunea netă ce ar exista între frumosul din natură şi frumosul artistic. Se ştie că distincţiunea aceasta a fost susţinută în noua estetică germană de Max Dessoir, Waldemar Conrad, Emil Utitz, Geiger, Hamann şi alţii — iar d. Vianu a arătat aceasta îndeajuns de amănunţit într-un interesant capitol dintr-o altă lucrare a sa anterioară, *Arta şi frumosul.* In noua sa *Estetică,* el adoptă această idee şi trage din ea toate consecinţele. Aşadar — şi cu aceasta îşi şi începe lucrarea

— frumosul artistic este cu totul altceva decît frumosul din natură. Primul este pur de orice amestec ; cel de al doilea, propriu vorbind, nici nu este frumos. Motive străine — *extraestetice,* cum le spune d. Vianu — intervin pentru a ne face să luăm în natură drept frumos ceea ce în realitate nu este. «Natura este îndeobşte resimţită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, spune d. Vianu, din pricina puterii ei de a ne odihni şi întări organic, din pricina liniştii pe care o opune zbuciumului societăţii şi civilizaţiei, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească, sau din aceea a valorilor morale pe care sîntem înclinaţi să i le atribuim. Dacă totuşi uneori frumuseţea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta» *(Estetica,* I, p. 15). Estetician, aşadar, d. Vianu tăgăduieşte net că natura ar fi frumoasă. Poeţii, care îi descriu farmecul şi pictorii, care îi zugrăvesc colţurile încîntătoare, sînt robi ai unei iluzii. Frumoasă e opera lor; natura este, printr-un verdict fără apel al esteticii, lipsită de orice frumuseţe. Hegel, care n-a putut să înţeleagă niciodată în viaţa lui frumuseţea naturii, n-a susţinut totuşi nicăieri în opera sa o atît de surprinzătoare idee. O susţine în schimb d. Vianu, care cred că în faţa unui peisaj al naturii a exclamat mai mult decît o singură dată şi independent de motive medicale, etice sau religioase : «E, într-adevăr, frumos !».

Departe de a se gîndi să o pună la îndoială, d. Vianu ţine la această idee cu toată stăruinţa, întrucît presupune că fără ea estetica n-ar mai putea fi 6 disciplină autonomă. Adevărul este totuşi că, pentru ca estetica să fie ştiinţa frumosului artistic şi cu aceasta o disciplină autonomă, nu este nicidecum necesar ca frumosul artistic să nu aibă nimic comun cu frumosul din natură. Frumosul artistic este legat totdeauna de o operă omenească, creată dintr-un obiect material, din sunete sau din cuvinte. Cred că nimeni n-ar avea de obiectat dacă

estetica s-ar constitui ca o ştiinţă a acestui gen de frumos şi a chestiunilor în legătură cu el, chiar dacă existenţa frumosului din natură ar fi evidentă pentru oricine. Şi cred că, *în baza acestui motiv,* nici un estetician n-ar fi oprit să susţină despre frumosul artistic ceea ce vom vedea că susţine d. Vianu în numele esteticii autonome.

Este drept dealtfel că estetica nu se ocupă de frumuseţea naturii. Nu însă din motivul că natura nu ar avea nimic estetic în ea — cum afirmă d. Vianu — ci din acela că obiectul ei este arta şi nu frumosul. Frumoasă este şi natura şi frumoase sînt multe alte lucruri, care nu sînt propriu-zis opere de artă. Dintre toate, estetica le studiază numai pe acelea care constituiesc ceea ce se cheamă artă, fiindcă, pe lîngă caracterul lor, comun cu altele, de a fi frumoase, deşi foarte diferite între ele, au cîteva alte caractere esenţiale comune, care fac să poată fi grupate într-o clasă aparte de lucruri — şi în consecinţă studiate independent. Dacă însă, dimpotrivă, cineva s-ar interesa de frumos şi nu de artă, simplul fapt că frumosul artistic este creaţia conştientă şi voită a oamenilor n-ar fi nicidecum un motiv de a nu lua în considerare ceva ce ne apare frumos fără ca activitatea omenească să fi intervenit în mod special. Aceasta pentru motivul că arta nu monopolizează frumosul şi pentru acela că în artă geniul omenesc nu creează un gen incomparabil de frumuseţe. Mai simplu şi mai firesc era deci ca estetica să rămînă ştiinţa artei şi a problemelor în legătură cu ea, decît a frumosului artistic. Este adevărat însă că, în asemenea condiţiuni, estetica, ar fi trebuit să renunţe la unele consideraţii metafizice asupra frumosului în sine, care par a-i asigura un deosebit prestigiu, pentru unii cel puţin dintre reprezentanţii ei.

Aşadar, după autorul de care ne ocupăm, frumosul artistic este ceva cu totul aparte, care nu se confundă cu nici un lucru sau fapt de orice altă provenienţă. Iar scopul esteticii fiind acela de a-l studia, rezultă că această disciplină este independentă

de oricare alta, independentă îndeosebi de metafizică şi de psihologie. Dacă totuşi estetica d-lui Vianu evită cu succes a face psihologie — ceea ce găsim dealtfel că constituie un mare neajuns — ea nu reuşeşte să fie independentă de metafizică — ceea ce credem că constituie, de asemenea, un neajuns nu mai puţin însemnat. Ca produs al activităţii spiritului omenesc, arta, şi cu ea frumosul artistic, ridică mai degrabă o problemă de psihologie decît una de metafizică. D. Vianu ţine totuşi ca înainte de orice, pentru ca estetica să fie cît mai autonomă, să nu facă nimic alta decît metafizică, fără să calculeze îndeajuns ce rezultate poate da o asemenea preocupare într-o disciplină care ar fi timpul să se gîndească la metode ceva mai ştiinţifice.

Scopul esteticii autonome este să studieze *esteticul pur,* sau *fenomenul pur al artei,* sau — cum ar mai spune d. Vianu — *esenţialitatea frumosului.* Întrebarea care se ridică înaintea minţii, puţin cam surprinsă de aceste formule vagi şi cu un caracter metafizic atît de vădit, este : ce-ar putea fi toate acestea ? Ele sunt deopotrivă, ni se spune, rezultatul *valorii estetice.* întrebarea e acum : ce e şi ea la rîndul ei ?

în general, în deosebire de fapte, ne spune d. Vianu, *valorile sînt categoriile ideale, prin subordonare la care datele brute ale existenţei se transformă în bunuri* (op. cit., p. 58). De unde vin acum şi ce sînt aceste *categorii ideale ?* Răspunsul care ni se dă aici este că *ele au o pură existenţă ideală.* Evident că atît e prea vag şi prea puţin pentru cine voieşte să înţeleagă lucrurile cu adevărat. D. Vianu evită totuşi să ne lămurească mai mult. Imprumutînd din filozofia germană mult dezbătută teorie a valorilor, el ne lasă să ne descurcăm cum putem din întrebările ce ni se ridică odată cu introducerea ei în estetică : de unde ne vin *categoriile ideale* de care ni se vorbeşte ? De ce nu le au toţi oamenii deopotrivă ? De ce, cînd le au, diferă atît de mult de la un om la altul, de la o generaţie la alta ? — şi aşa mai departe.

Trecînd peste asemenea întrebări, autorul *Esteticii* susţine valoarea absolută a *esteticului pur* şi existenţa lui aproape metafizică. Metoda lui de cercetare nu poate fi decît cunoscuta metodă fenomenologică preconizată de unii dintre reprezentanţii aceleiaşi filozofii germane, de care vorbeam adineauri. Cel puţin înainte de toate. «O estetică sistematică trebuie să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei, spune d. Vianu. Preocuparea aceasta trebuie să rămînă vie şi pentru cel ce studiază arta istorică şi cultă, căci aci realităţi eteronomice se asociază cu timpul cu realitatea artei. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică a acelui punct de vedere special care, izolînd obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobşte, le consideră în ele însele ca pe nişte esenţe sustrase oricăror deveniri» (op. cit., 32-33).

Nu încape îndoială că, în căutarea *fenomenului pur al artei,* care este *valoare-esenţă* în felul ei, estetica devine, graţie metodei fenomenologice, o adevărată metafizică. Această nouă metodă face abstracţie în studiul lucrurilor de tot ceea ce, deşi stă în strînsă legătură cu ele, le este străină, şi le consideră ca pe nişte esenţe independente şi invariabile, pentru a le descrie ca atare. Cu alte cuvinte, în locul realităţii concrete a lucrurilor, în care ele sînt în strînse raporturi unele cu altele, raporturi ce determină şi deci explică apariţia şi transformările lor, metoda fenomenologică ne dă cunoştinţa unor simple abstracţiuni. Căpătăm pe această cale o cunoştinţă oarecum intuitivă a lucrurilor pe care vrem să le studiem. Această cunoştinţă însă n-ar putea fi decît cu totul imperfectă. Ceea ce urmărim în cunoaşterea lucrurilor este explicarea şi nu contemplarea lor. Simpla lor descriere însă nu este nici măcar un început de explicare. Căci lucrurile nu ni le explicăm decît punîndu-le în legătură cu ceea ce le produce, arătînd deci cauza lor. Descrierea fenomenologică însă evită tocmai în mod principal a pune lucrurile în vreun fel de raporturi.

Şi aceasta nu este nici măcar o cunoaştere pură şi simplă. Căci a cunoaşte un lucru aşa cum de fapt el nu este, nu este numai a nu-l explica şi deci a nu-l înţelege, ci este de-a dreptul a nu-l cunoaşte şi a se înşela voit asupra lui. Se prea poate totuşi ca, în deosebire de ştiinţă, care studiază lucrurile în raporturile lor şi în transformările pe care le suferă, filozofia să urmărească o cunoaştere intuitivă a tipurilor ideale ale lucrurilor. Acesta este cel puţin punctul de vedere al unora. Pînă să devină obiectul unei intuiţii fenomenologice, cred totuşi că ar fi mult mai prudent ca arta să fie supusă unei serioase cercetări ştiinţifice. Iată de ce — şi vom vedea mai departe şi alte motive — credinţa noastră este că metoda fenomenologică este destinată să nu dea în estetică rezultatele de care ar fi nevoie.

Şi fiindcă *esenţialitatea* pe care ea o caută, drept vorbind, nu există nicăieri, la metoda fenomenologică noua estetică autonomă o mai adaugă pe cea *normativă,* al cărei scop ar fi să creeze obiectul în chestie. Metoda normativă, spune d. Vianu, trebuie adăugată la cele menţionate pînă acum. (Se întrebuinţează pluralul, fiindcă s-a mai vorbit şi de alte metode, dar în faţa acestora două de care ne ocupăm ele cad cu totul în umbră.) Estetica trebuie să fie o ştiinţă normativă. Iar norma în estetică trebuie să fie *anticipativă.* Ea este, prin urmare, apriori. Cu alte cuvinte, ea trebuie să preceadă orice teorie şi orice practică. In acest mod, estetica devine o ştiinţă deductivă, o ştiinţă care nu mai constată, ci decretează. In atari condiţiuni, se înţelege cît de puţin este estetica o ştiinţă. Ştiinţa constată faptele şi le explică. Estetica însă, aşa cum o concepe d. Vianu, devine un arsenal de *valori-esenţe.* Nu încape îndoială că cunoştinţele pe care ştiinţa le stabileşte nu sînt cel mai adesea utilizabile ca regule sau norme în activitatea oamenilor. Din acest motiv, orice ştiinţă îşi are partea ei de aplicabilitate practică. Orice ştiinţă deci, dintr-un anumit înţeles, este normativă. Nici una însă nu este în înţelesul pe care

i-l dă d. Vianu esteticii. O ştiinţă concepută în felul acesta ar fi mai curînd un ansamblu de idei preconcepute şi nu o adevărată ştiinţă. Iată de ce ceea ce d. Vianu susţine privitor la valoarea normelor în estetică ne pare a fi în afara spiritului obiectiv al cercetării ştiinţifice. Argumentul pe care îşi întemeiază teoria sa aminteşte sofismele lui Gorgias împotriva ştiinţei. Ştiinţa nu ne poate da nimic, spunea celebrul sofist grec, fiindcă sau ştim dinainte ceea ce căutăm, sau nu ştim şi atunci n-avem cum să căutăm ceva de existenţa căruia nu avem nici o cunoştinţă. Şi într-un caz şi în altul deci nu ne îmbogăţim cunoştinţa cu nimic nou. Ştiinţa este deci imposibilă. Cam în acelaşi mod raţionează şi d. Vianu. Cum am putea, spune el, să facem consideraţii asupra artei din punctul de vedere al frumosului, dacă n-am şti mai dinainte ce este frumosul în sine, ca existenţă pură, independent de orice operă concretă de artă. Trebuie de aceea să decretăm mai întîi o dată pentru totdeauna ceea ce va trebui să fie frumosul artistic în sine, pentru toate timpurile şi pentru toţi oamenii. Acesta este înţelesul şi scopul metodei normative.

Argumentului logic de care se serveşte d. Vianu pentru a dovedi valoarea metodei normative în estetică se poate opune acelaşi contraargument care se opune în mod obişnuit aceluia prin care Gorgias voia să dovedească imposibilitatea ştiinţei. Se prea poate ca din punct de vedere logic şi unul şi altul să aibă toată justificarea. Ce ne facem însă cu faptele, care ne arată totuşi că ştiinţa ne învaţă multe lucruri de care n-avem nicidecum idee, iar operele de artă le studiem destul de bine fără prejudecata unui frumos în sine ? Dar nu avem intenţiunea să supunem metoda normativă unei asemenea critici. Să vedem mai bine care-i sînt rezultatele, căci valoarea unei metode nu se poate judeca decît după rezultatele pe care le dă. Unei probe identice trebuie să supunem, spre a-i examina valoarea, şi metoda fenomenologică, pe care d. Vianu am văzut că o recomandă de asemenea în estetică.

Am văzut că, după d. Vianu, frumosul se identifică cu valoarea estetică, iar aceasta este o categorie cu existenţă ideală. Frumosul artistic ar fi rezultatul subsumării sau înglobării unui obiect înlăuntrul unei categorii. Odată cu această operaţie, obiectul în chestie devine un bun, care poartă numele generic de operă de artă. Să vedem ce ne pot spune metoda normativă şi cea fenomenologică despre toate aceste lucruri.

Frumosul este o valoare, şi anume valoarea estetică. Puţin şi vag, şi nu ceea ce am fi vrut să ştim despre el, dar să avem răbdare, fiindcă metodele noastre n-au dat tot ce puteau. Frumosul este o valoare-scop, în deosebire de valortle-mijloace. Acestea din urmă sînt destinate să ne servească pentru alte scopuri. Frumosul e un scop în sine. S-ar putea spune că frumosul artistic satisface adînci nevoi sufleteşti. Dar d. Vianu, care limitează noţiunea de scop la ideea de utilitate practică fără să spună de ce, crede că frumosul artistic, aşa cum a susţinut-o şi Kant altădată, este un *scop în sine* sau, cum spunea Kant cu o formulă evident absurdă, o *finalitate fără scop*. Ceva mai mult, d. Vianu crede că frumosul ar fi o *valoare-scop absolută*, în deosebire de cele relative, care, pentru acest caracter al lor, sînt supuse devenirii, în deosebire de frumosul artistic, care este invariabil. Faţă de obiectul de care este legată şi care, din această cauză, este un bun, valoarea estetică ar fi în raport de imanenţă, adică ar fi indiscutabil legată de bun, şi nu de transcendenţă, cum se întîmplă cu alte bunuri, în care valoarea sălăşluieşte temporar. Din toate aceste puncte de vedere, există o ireductibilă deosebire între valoarea etică şi religioasă de o parte şi valoarea estetică de alta. In cele din urmă însă, d. Vianu recunoaşte că această deosebire nu este chiar aşa de ireductibilă. «Deşi, spune el, apar deosebiri odată cu alăturarea frumosului de adevăr, bine şi sacru, ele nu sînt ireductibile şi posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Esteticul poate să apară chiar ca un *adjuvant* al teoreticului» (op. cit., p. 73 şi 74).

Lăsînd la o parte terminologia d-lui Vianu, cam acestea sînt caracterele valorii estetice, alături de alte cîteva, de care nu ne ocupăm, pentru a nu lungi inutil expunerea. După valoarea estetică, în ordinea lucrărilor de care are a se ocupa metoda fenomenologică, este arta în general. Aici, ea ne arată că un obiect oarecare nu poate deveni operă de artă decît cu condiţiunea de a fi subordonat valorii estetice. «Un obiect, spune d. Vianu, nu devine *pentru noi* estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective.» (p. 57. Acordul gramatical frecvent în lucrare este al autorului citat). Descrierea fenomenologică a artei, făcută cu acest mod de a vedea lucrurile ne dă în ciuda tuturor aparenţelor, ca prim caracter al ei, invariabilitatea ei istorică. «înţeleasă ca produs al subordonării unui obiect in sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilităţii şi variaţiunilor istorice. Valoarea estetică face, în adevăr, parte din categoria scopuri'or în sine» (op. cit., p. 189). Trebuie să mărturisim însă că acest mod de a argumenta nu pare a fi nici logic, nici convingător. Dintr-o premisă care este departe de a fi un adevăr evident — ca aceea că arta ar fi un scop de sine, deşi ea satisface nevoi omeneşti după gradul de dezvoltare sufletească al fiecăruia — d. Vianu trage concluzia că arta ar fi invariabilă, fără să se vadă cum ar putea să rezulte.

Mai departe, studiul artei făcut pe baza aceloraşi metode de pînă acum ne arată că ea este în acelaşi timp *natură* şi *antinatură*. Acest dublu caracter contradictoriu constituie ceea ce d. Vianu numeşte paradoxul artei. *Opera de artă*, spune el, *este un fapt natural, ilustrînd o forţă activă în întreaga serie a formelor şi proceselor* naturii. *Pe de altă parte, ea este ceva izolat din natură şi opus ei. Antinaturalismul artei rezultă mai întîi din faptul că operele ei par a fi imitaţia naturii. Tabloul nu este natura într-un al doilea exemplar. Nefiind însă natura, este*

ceva în afară de natură şi opus ei. Pentru a doua oară, în raţionamentele pe care le face d. Vianu ne aminteşte de sofiştii greci de odinioară. Zăpada este albă : cam aşa raţionau ei. Alb este însă altceva decît zăpada. Aşadar, zăpada este altceva decît ceea ce este ea. Zăpada deci nu există. Cam în acelaşi mod raţionează şi d. Vianu, pentru a dovedi — fără să se vadă ce interes ar putea să prezinte o asemenea caracterizare, chiar în cazul cînd ar fi justă — că deşi arta este natură, ea este totuşi, în acelaşi timp, şi antinatură. Toată această argumentare pare mai degrabă un exerciţiu de subtilitate decît tratarea ştiinţifică a unei probleme de estetică.

Un interes asemănător credem că prezintă şi demonstrarea aşa-numitei *arealităţi a artei,* încă una din descoperirile esteticii moderne. Pe calea descrierii fenomenologice, d. Vianu a descoperit că arta na este reală. Pe aceeaşi cale aflăm însă că ea nu e prima — poartă numele de *arealitate a artei. Arta,* spune autorul nostru, *nu este un lucru, ci aparenţa lui. Arta aparţine regiunii ideale a aparenţelor.* De fapt, arta nu este nici una, nici alta. D. Vianu întrebuinţează un limbaj foarte impropriu. Prin artă se înţelege ansamblul tuturor artelor, după cum prin ştiinţă se poate înţelege ansamblul tuturor ştiinţelor. Ceea ce însă afirmă el despre artă se referă la opera de artă, nu la arta în înţelesul ei propriu. Iar caracterizarea pe care o face pare a nu lămuri nimic.

O apropiere asemănătoare celei precedente face autorul *Esteticii,* în cadrul descrierii ei fenomenologice, între artă şi tehnică. *Arta,* spune el, întrebuinţând acelaşi limbaj impropriu, *nu se poate compara cu o maşină* (p. 89). La rîndul lor, produsele tehnice şi maşiniste au ceva care le poate apropia de artă ; şi anume, un grad oarecare de perfecţiune. «Un automobil este mai perfect decît un car cu boi şi mai artistic decît o rîşniţă... înţeleg, spune d. Vianu mai departe, în toate aceste cazuri, prin perfecţiune, însuşirea unui lucru de a exista şi funcţiona prin sine însuşi, fără sprijinul sau cu sprijinul cît mai limitat al unor factori străini de organizaţia sa» (p. 90, 93 şi 94). Cred că în această ultimă caracterizare a artei ca produs al tehnicii şi în apropierea pe care o face între tehnică şi artă, autorul *Esteticii* merge cu deducţiile prea departe. Nimeni nu tăgăduieşte că este multă tehnică în artă şi că este o oarecare artă în tehnica industrială. Evident însă că nu pentru motivul mobilităţii *spontane* pe care-l invoca d. Vianu şi nici în înţelesul puţin cam excesiv pe care i-l dă. Cîtă vreme nu se arată precis ce sens ar putea să aibă, credem că jocul apropierii şi depărtării tehnicii de artă este departe de a lămuri ceva.

Fără îndoială că ideea pe care se întemeiază toate aceste caracterizări ale artei este justă. Estetica nu poate fi nici un capitol de metafizică şi nici unul de psihologie. Obiectul ei însă este ceva mai mult decît presupune valoarea estetică. Propriu vorbind, ea studiază arta din toate punctele de vedere, ca fapt concret şi nu fenomenul pur al artei sau esteticul pur, cum susţine d. Vianu. Mai întîi, fiindcă nici nu există un asemenea obiect sau o asemenea *esenţialitate.* E lesne de recunoscut că *esenţa pură a esteticului,* pe care d. Vianu îşi propune să o creeze pe calea metodei normative şi să o impună artei pe calea metodei fenomenologice, este de domeniul imaginaţiei. Există operele de artă, creaţii ale geniului omenesc, şi există sentimentul complex al frumosului în legătură cu aceste creaţii. Iată faptele care revin studiului esteticii. Esenţele sînt simple închipuiri. Estetica îşi risipeşte inutil forţele căutîndu-le şi neglijînd problemele reale pe care le ridică arta. Iar al doilea motiv pentru care estetica nu studiază *esenţialitatea pură a artei* este în faptul că chiar dacă un asemenea lucru ar exista, ceea ce ne-ar interesa ar fi obiectele concrete ale artei de care ne lovim şi pe care trebuie să ni le explicăm, şi nu esenţele, pe care nu le descoperim nicăieri.

Cît despre metodele propuse în studiul problemelor esteticii, judecîndu-le după rezultatele lor — şi n-am putea mai bine altfel — ele nu par a fi

cele mai indicate. Este adevărat că, după cum în problema domeniului esteticii, d. Vianu — care pare a fi deosebit de conciliant — sfîrşeşte prin a renunţa la ideea esteticului pur, pentru a accepta studiul creaţiei artistice şi al «contemplaţiei» — problemele de psihologie pe care arta le ridică — tot aşa, în ceea ce priveşte metoda, el face toate concesiile posibile. Nu e mai puţin adevărat însă că el acordă un interes deosebit celor două metode de care ne-am ocupat şi că ele nu par a arunca în estetică nici cea mai slabă lumină.

Am văzut că descrierea fenomenologică în estetică, departe de a ne da intuiţia promiselor esenţe, nu ne-a oferit decît unele caracterizări de o valoare foarte relativă. Frumosul artistic sau — cum îi spune d. Vianu — esteticul pur ne-a fost înfăţişat sub forma cu totul vagă — şi în unele privinţe şi inexactă — a unei valori-scop absolute. Caracterizarea lui ca atare şi deosebirea, ca şi apropierea lui de celelalte «valori» ale culturii, nu ne-a îmbogăţit cu nimic cunoştinţa despre frumos. Dimpotrivă, cu unele consideraţii neîntemeiate îndeajuns, sîntem puşi în situaţia de a-l vedea aşa cum în realitate nu este. Căci, departe de a fi un scop absolut în sine, cu valoare absolută şi apariţie ce s-ar oferi spontan spiritului, dacă nu vrem să afirmăm despre el decît ceea ce ne îngăduie faptele, frumosul este o calitate pe care o recunoaştem lucrurilor şi care evocă în cunoştiinţa noastră un sentiment complex. «*Frumuseţea,* spune d. Vianu, se *oferă cu spontaneitate spiritului. Frumuseţea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al spiritului, al unui moment de facilitate.» A* spus-o şi marele Kant, fără ca pentru aceasta să fie adevărat. Considerînd sentimentul estetic — de care dealtfel nici nu vrea să vorbească şi care în lucrarea sa numai ca sentiment nu apare — ca pe o înclinare specială a omului şi ca pe un sentiment simplu şi ireductibil — *moment de facilitate spontană,* cum îi zice — d. Vianu se menţine de partea unei psihologii atît de vechi, încît pare mai curînd metafizică decît psihologie. Nu ştiu

dacă e vreo distanţă de la afirmările pe care le face pe socoteala sentimentului estetic ca moment de facilitate spontană şi pînă la aceea că el ar fi produsul unei *facultăţi înnăscute* a spiritului. Eu cel puţin n-o văd nicidecum. Şi totuşi e timp de cînd Darwin a arătat că şi animalele posedă un rudiment de simţ al frumosului. Iar la oameni, acest simţ ia treptat, paralel cu dezvoltarea sufletească, forma unui sentiment complex, în care e angajată întreaga fiinţă fiziologică. Frumosul artistic — spune d. Vianu, reproducînd cu oarecare modificare de expresie ceea ce a spus Kant odinioară — pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu raţiunea — Kant spunea imaginaţia cu raţiunea. Care este înţelesul acestei afirmări ? Ce conflict există între sensibilitatea şi raţiunea noastră, pînă să intervină frumosul artistic, pentru a-l aplana ? Adevărul este că nu există niciunul, şi că frumosul artistic angajează într-o funcţiune simultană şi unitară atît sensibilitatea şi afectivitatea noastră, cît şi formele superioare ale inteligenţei, imagini şi idei. Numai pe această cale se explică de ce sentimentul estetic — şi cu el arta şi frumosul — sînt în aşa strînsă legătură cu gradul de dezvoltare al vieţii sufleteşti şi evoluează paralel.

Iată unele numai din neajunsurile caracterizării fenomenologice a frumosului. într-o lumină asemănătoare ne apare şi descrierea fenomenologică a artei. O simplă caracterizare a ei — aşa cum este această descriere — mai întîi nu este descoperirea unei esenţe, ci simpla înşirare a însuşirilor distinctive ale unui lucru sau ale unei clase de lucruri. Şi apoi, nu această caracterizare era destinată să ne dea ceea ce ar trebui să ştim despre artă. Presupunînd că ea este corectă — ceea ce nu e totdeauna adevărat — ea nu ne aduce nici o cunoştinţă nouă în materie. Că arta âr fi natură şi antinatură în acelaşi timp, că ea ar avea ceva din tehnică şi că tehnica ar presupune o oarecare artă, că forma şi conţinutul într-o operă de artă nu sînt separabile, fiindcă n-am putea face poezie fără cuvinte, nici pictură fără pînză şi vopsele, şi aşa mai departe — toate acestea

sînt lucruri care se ştiau de mult şi nu era nevoie să mai fie spuse o dată. In legătură cu arta, autorul *Esteticii* ar fi trebuit să-şi pună probleme mai puţin *filozofice* decît acestea şi cu mai mult înţeles, iar odată puse, ar fi trebuit să le supună unei tratări mai ştiinţifice.

Se prea poate totuşi ca d. Vianu să fi dat această orientare — să-i zicem filozofică — numai primei părţi a lucrării sale, expusă în primul volum apărut. In volumul al doilea şi ultim al *Esteticii* sale — care încă n-a apărut — urmează să fie puse în discuţie problema creaţiei şi a contemplaţiei artistice. «Contemplaţie»-, adică sentimentul estetic. Fără îndoială că acestea sînt probleme strict psihologice ale artei. Cu toată vădita aversiune pe care, după exemplul fenomenologilor germani, o manifestă pentru psihologie, autorul va trebui să pună problemele în termenii acestei ştiinţe. Poate că de astă dată studiul său va lua aspectul ştiinţific care momentan îi lipseşte. Credem totuşi că, cu unele afirmări cuprinse în primul volum, autorul şi-a făcut dificilă posibilitatea aceasta. Iată, bunăoară, nu vedem cum se va putea susţine cu probe luate din psihologie ideea că frumuseţea se oferă cu spontaneitate spiritului, că ea este rezultatul unei subsumări simple şi ireductibile a unui obiect la o valoare, cînd faptele ne apar în realitate cu mult mai complexe şi de altă natură. Oricum ar fi, credem că această parte nouă a Esteticii este destinată să umple golul multor expresii fără înţeles limpede din primul volum."

Răspunsul lui Tudor Vianu apare tot în *Revista de filozofie,* nr. 4, 1936, sub titlul *Răspuns unei critici.*

Vedem în această replică a lui Tudor Vianu o preţioasă precizare în respingerea acuzaţiei de „autonomism", pe care au mai făcut-o şi alţii, câteva decenii mai tîrziu. Ion Ianoşi *, în mai sus menţionatul *Studiu introductiv* ce însoţea ediţia a IV-a (1968), repune problema în spiritul orientării esteticii

* V. finalul acestei note, p. 555.

marxiste, arătînd echilibrul permanent şi stabil al concepţiei lui Tudor Vianu între „autonomism" şi „eteronomism".

Dealtfel, o bună parte din obiecţiile lui Al. Posescu ne apar azi ca depăşite : cine, bunăoară, se mai poate întreba dacă estetica are un domeniu autonom ştiinţific ? Parţialitatea recenzentului se vădeşte şi în faptul că s-a grăbit să impute autorului lipsa "unor perspective explicative care existau din plin în cel de al doilea volum. Astfel el ar fi putut vedea pe de-a-ntregul raportul complex şi just pe care Tudor Vianu îl stabileşte între problema autonomiei şi eteronomiei artei atunci cînd reia întreaga demonstraţie din punctul de vedere al creaţiei şi receptării operei de artă. 'Tudor Vianu însuşi, în răspuns, observă, aşa cum se va vedea, câteva contraziceri flagrante ale polemistului. In fine, e greu de acceptat, chiar şi ca simplu paradox, concluzia insinuată de recenzent — şi anume că Tudor Vianu nu ar fi fost un om de ştiinţă. Celor mai mulţi din cei ce-1 studiază azi, Vianu le apare ca un savant dominat de o viziune scientistă asupra artei şi literaturii.

„Cititorii au luat desigur cunoştinţă de articolul d-lui Al. Posescu, publicat în ultimul număr al *Revistei de filozofie* şi consacrat Ideii *autonomiei artei în «Estetica» d-lui Tudor* Vianu. Mărturisesc că obiectul acestei contribuţii m-a surprins din capul locului, deoarece toată lumea care şi-a dat osteneala să străbată cele două volume ale *Esteticii* mele, ştie că după ce studiez arta din punctul de vedere exclusiv estetic şi, prin urmare, ca pe un produs autonom, ultima parte a primului volum şi o bună parte din volumul al doilea o consideră ca pe o realitate socială şi psihologică, analizînd factorii care explică apariţia şi dezvoltarea ei, cum şi pe aceia care se încrucişează în cursul procesului de creaţie şi receptare. Capitole importante din lucrarea mea tratează despre «eteronomia artei», «eteronomia creaţiei» şi «eteronomia receptării artistice» — şi cine le trece cu vederea, lăsînd totuşi să se înţeleagă că se opreşte

în fața esențialului concepției mele, nu poate prezenta despre aceasta decît o imagine trunchiată și falsă.

M-am întrebat totuși ce poate spune d-l Al. Posescu chiar numai despre *Ideea autonomiei artei în «Estetica» d-lui Tudor Vianu* — și încheierea la care am avut regretul să ajung a fost că tînărul publicist care îmi consacră reflecțiile sale, așteptînd momentul în care se va putea distinge prin opere proprii, se ilustrează de pe acum prin lipsă de modestie și chibzuință. Căci cum pot califica altfel ușurința cu care d. Posescu cheamă întreaga estetică modernă la ordine, cerîndu-i «să se gîndească la metode ceva mai științifice» ? Cum pot judeca altfel pe scriitorul care crede că poate sfîrși atît de ușor cu interesantele contribuții recente ale fenomenologiei estetice, declarînd fără apel că ele își risipesc inutil forțele și că neglijează «problemele reale pe care le ridică arta» ? Ce părere putem avea despre cineva care, întîmpinînd deosebirea dintre *ireal* și *areal,* o declară lipsită de orice înțeles, deși termenii mai obișnuiți *imoral* și *amoral* i-ar fi putut arăta că particulele i și *a* indică două modalități felurite ale negației și desemnează, de fiecare dată, cîte un înțeles precis ? Ce putem spune despre scriitorul filozofic care, față de afirmația kantiană că sentimentul estetic realizează un acord, o armonie între feluritele facultăți ale sufletului, se întreabă cu desăvîrșită candoare : «Ce conflict există între sensibilitatea și rațiunea noastră, pînă să intervină frumosul artistic, pentru a-l aplana ? Adevărul este că nu există nici unul...» Trebuie să recunoaștem fericit pe omul care, nesimțind în conștiința sa nici un antagonism al forțelor lăuntrice, nici un conflict între sensibilitate și rațiune, găsește surprinzătoare și falsă renumita teorie a lui Kant. D. Al. Posescu face parte desigur dintre acești fericiți. Să mai subliniem oare eroarea ce comite d. Posescu atunci cînd', întîmpinînd observația că arta ar deține locul intermediar între finalitatea extrinsecă a tehnicii omenești și aceea intrinsecă a naturii ca totalitate, crede a afla aici un

concept contradictoriu, produsul unei îndeletniciri sofistice a spiritului ? Procedînd cu mai multă măsură și chibzuință, analistul nostru ar fi putut singur descoperi că o formă de trecere, o existență care mijlocește între două regiuni ale realității nu este un concept contradictoriu. Immanuel Kant nu este deci un simplu sofist atunci cînd afirmă că arta mijlocește, între finalismul voinții morale și mecanismul naturii, și formula «finalității fără scop» nu este chiar «evident absurdă», așa cum o proclamă d. Posescu. Trecerile, mijlocirile, articulațiile nu sînt contradicții. Este destul de penibil că trebuie să facem observații atît de elementare și că cineva căruia i se dă libertatea să iscălească articole de filozofie impune discuției un astfel de nivel.

Poate nu m-aș fi ocupat, așadar, de părerile d-lui Al. Posescu, dacă ele nu m-ar fi făcut să reflectez la neajunsurile criticii care, neîncepînd prin a-și apropia în chip conștincios obiectul cercetării sale, se mulțumește să considere fragmente întîmplătoare. Grăbit să obiecteze, tînărul colaborator al *Revistei de filozofie* n-a observat nici locul pe care l-am dat ideii eteronomiei artei, nici acela, foarte larg, pe care îl dau metodei *explicative* în estetică, alături de locul pe care îl deține metoda *fenomenologică,* în care d-sa vede oarecum un dușman personal. Cine s-ar mărgini să citească artieolul d-lui Posescu ar putea crede că, în tratatul meu, nu aplic decît descripția fenomenologică. «Metoda lui * de cercetare, scrie d. Posescu, nu poate fi decît cunoscuta metodă fenomenologică preconizată de unii dintre reprezentanții aceleiași filozofii germane de care vorbeam adineauri.» Este adevărat că, ocupîndu-mă cu caracterizarea operei de artă, am folosit metoda fenomenologică, pe care o consider drept instrumentul cel mai delicat oferit de metodologia modernă în sarcina de a *descrie* obiectele realității. Metoda fenomeno-

* *...lui,* adică *a mea.* Această formă necurtenitoare a pronumelui este neobișnuită între oameni de bună condiție (nota T.V.).

logică constă, în adevăr, din izolarea lucrului din lanţul cauzelor şi al efectelor şi din varietatea în care ni-l înfăţişează experienţa concretă, pentru a-l considera în structura-i permanentă şi ideală. Cine a făcut observaţia că preocuparea de a explica un lucru, adică de a urmări chipul în care apare în înlănţuirea cauzală, întunecă buna şi exacta lui cunoştinţă descriptivă, nu poate să nu salute în fenomenologie un progres al metodelor moderne. Tot astfel, acela care înţelege că pentru a recunoaşte într-o impresie schimbătoare un obiect permanent, este presupus că spiritul posedă intuiţia realităţii lui statornice şi ideale, ajunge la concluzia că metoda fenomenologică se găseşte în dreptul ei încercînd s-o descrie pe aceasta din urmă. *Estetica* mea, care sprijină înţelegerea ei despre artă prin rezultatele de căpetenie ale cercetării mai vechi şi mai noi, nu putea deci să treacă cu vederea cîştigurile fenomenologiei. Sub numele de «momentele constitutive ale artei», am încercat deci portretul fenomenologic al operei de artă. Făcînd aceasta, am încercat însă *descrierea* şi nu *explicarea* artei, încît d. Posescu comite o regretabilă confuzie şi în ce priveşte intenţiile mele şi acele ale fenomenologiei, atunci cînd formulează învinuirea : «simpla descriere nu este nici măcar început de explicare» ! Numai oameni nefamiliarizaţi cu noţiunile filozofiei pot crede că *descrierea* ar fi pentru cineva o formă a *explicaţiei*. D. Posescu intră în această categorie atunci cînd aruncă descripţiei fenomenologice imputarea că nu explică nimic, deşi ea niciodată nu şi-a propus aceasta.

Revenind la chipul în care se succed metodele în decursul expunerii mele, trebuie să arăt că descripţiei fenomenologice am făcut să-i urmeze explicaţia, după cum am anunţat încă din primele pagini, scriind de pildă : «Metodele în studiul creaţiei şi contemplaţiei vor rămînea, ca şi în cazul operei de artă, descrierea şi explicaţia». Am arătat apoi rolul pe care îl deţine *normalizarea* cercetărilor estetice, care, ocupîndu-se de *valori,* nu le poate descrie decît recomandîndu-le. Valoarea estetică, în adevăr, fiind obiectul unei aspiraţii, analiza ei ia totdeauna forma propunerii, a normalizării. *Ce ne facem cu faptele* exclamă d. Posescu cu o indignare de cetăţean. Ştiinţele nu cîştigă în fiecare moment adevăruri pe care n-a fost nevoie să le presupună ? Ştiinţele, adică ştiinţele naturii, căci despre acestea mi se pare că vrea să vorbească d. Posescu, urmăresc însă fapte ale realului independent de noi -şi de aceea le poate cîştigă fără să intervină prin postulatele lor, pe cînd ştiinţa esteticii, avînd să analizeze valori, adică obiecte ale voinţei anticipatoare, nu poate evita postularea lor normativă. Dar nici acest motiv nu pare a fi priceput mai bine de d. Posescu.

Ne întrebăm, în tot cazul, cum de n-a observat locul atît de larg pe care îl consacru *explicării* fenomenelor artistice, cînd tratatul meu insistă de mai multe ori asupra temeiurilor acestei metode şi consacră capitole întregi aplicării ei ? Să fie aci nebăgare de seamă, sau falsificare voită a stărilor de fapt ? Se pare totuşi că n-avem de-a face cu simplă scăpare^ din vedere, deoarece, prins de un scrupul subit al conştiinţei, d. Posescu adaugă la un moment dat între paranteze : «S-a mai vorbit şi de alte metode, dar în faţa acestora două de care ne ocupăm, ele cad cu totul în umbră». Criticul meu ştie deci că folosesc şi alte metode decît aceea fenomenologică, dar socoteşte că le dau o mică însemnătate. Cum le dau însă o însemnătate mai mică, atunci cînd cele două volume ale *Esteticii* consacră aplicării lor părţi masive din ele ? D. Posescu ar întîmpina greutăţi să răspundă la această întrebare.

Şi ca dovadă că explicaţia genetică, istorică şi psihologică ocupă un loc foarte întins în *Estetică* şi care nu poate fi trecut în nici un caz cu vederea, stau aprecierile unui alt critic al lucrării mele. Este vorba de d. Camil Petrescu, care, într-o lungă notă publicată în volumul *Teze şi antiteze,* ca un epilog la o discuţie literară pe care am avut-o împreună cu vreo doisprezece ani în urmă, şi care adaugă acum o mulţime de lucruri în afară de obiectul vechii noastre dezbateri, face aceste aprecieri, pe

care mă scuz a trebui să le reproduc şi în unele din laturile lor atît de măgulitoare. «D. Tudor Vianu, scrie d. Camil Petrescu, este poate unul dintre cei mai de seamă erudiţi ai timpului în acea ştiinţă aparte care e *estetica psihologică şi genetică* şi, în acelaşi timp, unul dintre cei mai de seamă scriitori pe care îi are literatura românească... Personalitate puternică, excesiv subiectivă, e un cu totul neobişnuit analist al complexelor subiective, pînă acolo unde nuanţarea devine o uimire şi o încîntare. Cu adevărat caracteristic e că şi atunci cînd în compactul său tratat de estetică se ocupă cu problema esenţială a artei, despre judecata de valoare, în loc s-o trateze fenomenologic, o tratează ori *istoric,* ori *psihologic* (explică doar condiţionările istorice ale judecăţilor de valoare şi face *psihologia aprecierii* estetice), pierzînd astfel ocazia de a face estetică în sensul strict al cuvîntului.»

Ciudată şi inexplicabilă situaţie ! Pe cînd pentru d. Posescu sînt prea fenomenolog, pentru d. Camil Petrescu nu sînt fenomenolog de ajuns. Unul crede că estetica începe numai cu explicarea genetică a fenomenelor; celălalt socoteşte că în momentul în care ajunge în acest punct şi părăseşte domeniul descrierii fenomenologice, încetează de a mai fi estetică propriu-zisă. Amîndoi consideră însă părţi izolate din lucrarea mea şi nu unitatea ei complexă. Cititorul care a examinat-o însă cu răbdare, cu bunăvoinţă şi cu acel minimum de pregătire elementară, despre care un tînăr publicist cum este d. Posescu ar fi cîştigat să dea dovezi mai sigure, a putut să se convingă că lucrarea mea foloseşte o pluralitate de metode. Estetica mi se pare, în adevăr, că nu poate fi decît *normativă,* întrucît obiectul ei este o valoare. Ea trebuie să fie *fenomenologic-descriptivă,* dacă nu vrem să cădem în eroarea de a lua drept artă lucruri care numai prin extindere abuzivă a termenului pot fi denumite astfel. Ea trebuie, în fine, să fie şi *explicativă,* dacă ne gîndim că arta, fiind un produs istoric şi social, se cuvine a o înţelege în curentul cauzelor care îi condiţionează

apariţia şi îi determină formele succesive de manifestare. Integrarea conţinutului de valori extraestetice în elementul estetic al formei, unul din punctele fundamentale ale concepţiei mele, legitimează această pluralitate de metode. Am expus, cu lungi dezvoltări, toate acestea în cele două volume ale *Esteticii,* şi faptul de a fi închinat acestei munci o vreme îndelungată şi un oarecare efort de îmbrăţişare a întregului domeniu, socotesc că îmi dădea dreptul de a fi cel puţin citit în întregime.

Cred că cele spuse pînă acum m-ar autoriza să nesocotesc celelalte păreri exprimate de d. Posescu. Dar cum unui tînăr atît de suficient, cum este d. Posescu, o demonstraţie dusă pînă la capăt îi poate fi de folos, mă voi constrînge să discut şi celelalte obiecţii ale sale. Mi se atrage deci atenţia că greşit am indicat ca obiect al esteticii frumosul artistic şi că ar fi fost «mai simplu şi mai firesc... ca estetica să rămînă ştiinţa artei şi a problemelor în legătură cu ea, decît a frumosului artistic»-. Lipsa de chibzuinţă a contrazicătorului meu apare în această obiecţie încă o dată. Căci este evident că, printre problemele pe care le pune arta, sînt unele care revin, de pildă, istoriei şi feluritelor ramuri ale tehnologiilor ei speciale, pentru a nu vorbi decît de acestea. Nici istoria literaturii, a muzicii sau a artelor plastice, nici poetica, muzicologia sau teoria specială a arhitecturii, picturii sau sculpturii nu pot lua loc în cîmpul esteticii. Din aceste motive, limpezi pentru oricine are deprinderea să gîndească mai temeinic, estetica nu este totuna cu ştiinţa artei şi nu-şi poate asuma rolul de a examina toate problemele acesteia din urmă. Dealtfel, cercetarea modernă a distins mai demult, ca între două ordine diverse de preocupări, între «estetică» şi «ştiinţa artei», al căror nume separat revine în publicaţii cunoscute, ca, de pildă, în titlul tratatului lui Dessoir, sau în acela al renumitei reviste *Zeitschrift filr Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* pe care celebrul profesor al Universităţii din Berlin o scoate de treizeci de ani. Aşadar, tocmai pentru că importante şi nu-

meroase probleme ale artei cad în afară de cîmpul esteticii, obiectul acesteia din urmă nu poate fi altul decît *frumosul artistic,* adică acea însuşire specială prin care arta atinge sensibilitatea estetică. Cum însă însuşirea estetică a operei, caracterul prin care ea devine frumoasă, pentru a fi bine precizat, trebuie delimitat faţă de toate elementele extraestetice pe care opera, ca realitate socială, le cuprinde în sine, tratatul meu a acordat dezvoltările de rigoare şi analizei acestor elemente din urmă. Am văzut însă, din capul locului, că d. Posescu nu face nici o menţiune despre ideea eteronomiei artei în estetica subsemnatului, desigur pentru motivul că, sau lipsa sa de conştiinciozitate 1-a făcut să socotească de prisos străbaterea întregii lucrări, sau insuficienţele pregătirii şi ale mijloacelor sale critice l-au împiedicat să înţeleagă caracterul concepţiei asupra căreia se pronunţă.

In sfîrşit, stabilind printr-o deducţie arbitrară că estetica mea nu poate fi decît fenomenologică, asprul meu critic se întreabă cu grijă ce voi putea spune despre problema creaţiei şi a contemplaţiei artistice : «în volumul al doilea şi ultim al *Esteticii* sale, care încă n-a apărut, scrie d. Posescu, urmează să fie puse în discuţie problema creaţiei şi a contemplaţiei artistice... Credem totuşi că, cu unele afirmări cuprinse în primul volum, autorul şi-a făcut dificilă posibilitatea aceasta.» Tînărul adversar al esteticii moderne, al fenomenologiei estetice, al esteticii kantiene şi, dacă nu mă înşel, al fostului său profesor de estetică, crede, aşadar, că volumul al II-lea al lucrării mele n-a apărut şi că despre conţinutul lui se poate mărgini la simple presupuneri. Mă găsesc deci în situaţia de a-1 informa că obiectul conjecturilor sale se găsea în librării de opt luni de zile în momentul în care articolul său apărea în *Revista de filozofie* şi că, în loc de a construi ipoteze asupra cuprinsului său, ar fi făcut mai bine să-1 consulte în linişte şi cu răbdare, mai ales că nimeni nu-1 grăbea să ne comunice părerile sale despre obiectul şi metodele esteticii, după cum nimeni nu-1

silea s-o facă în forma pe care am văzut-o. Rezerva judecăţii sale i-ar fi fost de mare folos."

în sfîrşit, G. Călinescu semnează (tot în *Adevărul literar şi artistic,* 15 noiembrie 1936) o cronică privind totalitatea operei. Iată textul călinescian :

„Trebuie să spunem de la început că socotim neserioşi pe acei care au încercat a lua peste picior recenta operă a d-lui Tudor Vianu. O astfel de lucrare se poate discuta, se-nţelege, ignora şi bagateliza, nu. Dacă autorul şi-ar fi publicat lucrarea într-o limbă străină, ar fi putut sta alături de orice estetician occidental, într-atît îl ajută cultura filozofică excepţională, cultura literară, forma primitoare a spiritului, echilibrul şi penetraţiunea oricărei probleme generale a spiritului.

Că asemenea opere de înaltă intelectualitate se produc azi la noi e un semn că înaintăm din ce în ce pe calea marii culturi. D. Vianu se poate socoti întemeietorul disciplinei la noi, fiindcă dacă au mai avut şi alţii preocupări estetice, de pildă d. Mihail Dragomirescu, n-au avut cumpătarea aceea care îndepărtează zîmbetele şi îngăduie gîndirea.

Aşadar, opera d-lui Vianu merită toată admîraţiar noastră, mai ales cînd ştim cu cîtă grijă a pregătit-o. prin studii preliminare *(Arta şi frumosul)* şi cercetări istorice *(Istoria esteticii... în texte alese).* Puntea de înţelegere depinde însă de temperamentul şi profesia fiecăruia şi credem că ea e foarte îngustă pentru artistul însuşi. E adevărat că d. Vianu zice într-un loc, şi cu foarte mare dreptate, că norma în estetică lucrează nu ca obligaţie, ci ca un element de sporire a conştiinţei, ceea ce, în fond, duce la noţiunea mai generală de cultură, însă artistul vede în estetician un om care se încearcă să dea legi creatorului şi criticului, ceea ce el nu crede a fi cu putinţă. Adevărul este că punctul de plecare al esteticianului este totdeauna acesta. Esteticianul pare a fi un surd care ar voi să afle ce e sunetul şi ar încerca să-1 înţeleagă pe calea unor grafice. Naivele

exemple cu portocala sau cu paharul cu lapte ale cîte unui estetician sînt de-a dreptul înveselitoare. Din cauza aceasta, estetica a fost pentru cei mai mulţi o cercetare a mecanicei psihice de producere şi de receptare a operei, adică o psihologie a procesului creator. Cînd se studiază, de exemplu, modul de creare al fiecărui artist, prin provocare de confesiuni sau cercetarea jurnalelor intime (la noi metoda a fost folosită în sfera universitară de către d. Caracostea), atunci se face psihologie. Neajunsul psihologiei artistului şi criticului este că duce în afara operei de artă socotită ca valoare, că nu dă va să zică estetului normele frumosului. De aceea d. Vianu, folosind în chip eclectic tot ce i s-a părut bun în istoria doctrinelor, s-a străduit să găsească un punct în chipul de plecare dogmatică, şi l-a găsit analizînd, în chipul lui Kant, nu spiritul ca fenomen, ci conştiinţa ca pură formă. Asta l-a dus (pe un drum mai mult metafizic, cum vedem, decît experimental) la încheierea că estetica nu e o ştiinţă de observaţie, ci un sistem de norme : «Estetica este pentru noi o disciplină normativă». «A defini o valoare... înseamnă neapărat a o recomanda.» Auzeam nu ştiu pe cine că d. Vianu ar fi plagiat pe Croce. Eroare. Un anume element crocean este aici (dealtfel sistemul este eclectic, cum am spus), şi anume *expresivitatea,* dar noţiunea de expresie e înţeleasă mai mult ca sensibilizare. Croceanismul va duce în estetică la cu totul alte concluzii decît acelea ald d-lui Vianu, la o recunoaştere în toată activitatea umană a unui proces estetic. Croce însuşi intitulează opera sa *«linguistica generale».* Cum s-ar împăca normalismul d-lui Vianu cu atîta democraţie estetică ? Efectul artistic este legat la d-sa de o intenţie şi condiţionat de o normă, prin urmare el nu e un fenomen al spiritului, ci un produs liber al lui. «Realizate deplin — zice dînsul — sînt numai operele în care forma şi conţinutul fuzionează - în intuiţia lor concretă, adică operele simbolice». Sînt amestecate aici multe elemente şi cititorul le-ar putea ghici răsfoind culegerea însăşi a d-lui Vianu din esteţii moderni, culegere care înfăţişează mai mult o analiză a propriilor convingeri.

Ideile de intenţie şi normă îl duc pe d. Vianu la un rezultat pe care nu oricine l-ar aştepta. Unde este normă este şi o linie de demarcaţie între ceea ce-i normal şi extranormal. De unde teoria că obiectul esteticii îl formează nu fenomenul artistic, ci produsul intenţional al unei individualităţi sub forma capodoperei. D. Vianu se ocupă numai cu ceea ce este «izbutit estetic». «O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă.» La obiecţiunea ghicită că există totuşi opere de relativă valoare, deşi nu excepţionale, d. Vianu răspunde cu clasificările : opere interesante, opere de virtuozitate etc. Va să zică, pe scurt, rostul esteticianului e de a afla norma care deosebeşte o plăsmuire expresivă şi originală, produs al unei individualităţi creatoare, adică al unui geniu, de operele neizbutite interesante, în chipul acesta, într-adevăr, estetica poate deveni, ca şi morala, o disciplină normativă. Credem însă că toată lumea va recunoaşte aici capodopera d-lui M. Dragomirescu. teoria genialităţii, distincţia între operele de creaţie şi operele interesante. Ba sînt şi unele asemănări de amănunt, pe care le trecem acum cu vederea, amintind numai principiul ierarhizării. Şi d. Mihail Dragomirescu pornea de la Kant şi dînsul privea arta metafiziceşte nu experimental, deşi pomenea de «ştiinţă».

Mărturisim că sîntem cu hotărîre împotriva acestei direcţii învechite şi dealtfel inutile. Normă în estetică nu există decît ca un fel de a defini spiritul în atitudinea de a preţui. însuşi d. Vianu recunoaşte că «prescripţiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ». La drept vorbind, «norma» pe care o descoperim în opera artistică e valabilă o singură dată, acolo, încît, de fapt, nu mai este o normă efectivă, ci una ideală. Sensul nu e : alt artist urmînd aceleaşi reguli va face bine, ci : acelaşi artist, dacă s-ar afla în împrejurarea de a face din nou aceeaşi operă, ar face-o după aceeaşi normă proprie. Dacă folosul normei e

nul, în schimb neajunsul esteticii normative e mare. Intre «capodoperă» şi restul fenomenelor artistice se deschide o prăpastie. In chip firesc pentru d. Vianu, poezia poporană (nefiind produsul unei genialităţi creatoare) nu e artistică. Şi putem să-i punem o întrebare legitimă : care sînt, ca să zic aşa, artele artistice şi care nu ? Cum pot descoperi sinteza creatoare între fond şi formă în arta îmbrăcăminţii ? Mi se pare că d. Vianu va răspunde că aceasta nu e o artă, ci o industrie, aruncîndu-ne din nou în prăpastie. Fapt este că d. Vianu n-a fost în stare să dea o clasificare a artelor şi s-a refugiat în consideraţii generale. -

Dacă ne coborîm însă în domeniul faptelor şi cercetăm arta experimental, vom înţelege numaidecît că în lume există numai fenomene artistice şi nu capodopere. Atitudinea normativă e îndreptăţită numai la critic, ca o simbolizare a criteriului de valoare, dealtfel cu totul empiric, nu şi la estetician, oare trebuie să ajungă la un concept al artei din examinarea obiectivă a fenomenelor de artă ca obiecte. Ne îngăduim să folosim expresia barbară *artem* (prin analogie cu *fonem, semnatem* din filologie) pentru a denumi toate fenomenele în care recunoaştem cel mai general proces artistic. Ei bine, ori de cîte ori descoperim un început de uniformizare în uniformitate, de cristalizare, de stilizare, aveam de-a face cu arteme. Stilizarea, înţeleasă ca organizare, e începutul artei şi justificarea esteticii. D. Vianu are foarte mare dreptate să socotească frumosul natural ca neestetic, dar motivarea sa (ca şi a celorlalţi esteţi) nu ni se pare convingătoare. Natura însăşi poate alcătui pseudoarteme şi atunci place aproape ca o operă artistică. Pe dată ce descoperim în ea un principiu de ordine, care sugerează ideea unei cauze inteligibile, apare emoţia estetică. Trei ulmi prelungi proiectaţi pe cer conturează numaidecît putinţa unei disproporţii concertate între întinderea şi adîncimea peisajului, şi cum nu putem să întindem toţi pomii şi să umflam cerul aşa încît priveliştea să rămînă pitică, infantilă, imităm această

ordine posibilă într-un tablou. Atunci zicem că artistul s-a *inspirat* din natură, cu alte cuvinte că a găsit în chiar natură întîile elemente ale unei posibile desfăşurări ritmice ale ei. Aproape nu e colţ din natură în care să nu găsim un început de cristalizare : un lac aproape rotund, semănînd cu o oglindă, o pădure aproape ca un sistem de coloane, toate acestea ne inspiră, adică ne îndeamnă să le realizăm absolut. Natura nu ne place, ci ne inspiră.

Sînt unele elemente în natură mai informe şi altele mai ritmice. Corpul uman, trupul calului, al cîinelui, anatomia în genere, scoica, frunza, cristalul inspiră mai mult fiindcă se apropie mai tare de acele lucrări ordonate care sînt operele de artă. Omul e aşa de ritmic înafară şi înăuntru, încît pe dată se naşte conştiinţa unui creator inteligent. De aceea clasicii, în genere, au imitat numai omul gol şi animalele, nu peisajul, nu copacii. Dintre copaci, mai ales trunchii de palmier, plantele cele mai stilizate.

Dar natura nu numai trezeşte sugestii artistice, dar e ea însăşi artă umană. Căci unde mai există privelişte pură, informă, aşa cum s-a răcit după Facere ? Oraşul, strada, şoseaua, astea nu sînt natură. Straturile de zarzavat, lanurile de grîu, pomii din livezi, totul în peisaj este creaţia omului. Natura e încorsetată, stilizată, ea e un produs al omului. Ce deosebire esenţială (Souriau are dreptate !) este între o casă obişnuită şi o casă de Palladio ? Şi una şi alta sînt arteme, cu deosebirea că una (practic) e o capodoperă. In teorie însă, acelaşi proces iniţial se observă la amîndouă. Să nu se zică cum că o femeie, un om ne plac pentru motive extraestetice. Atunci ne-ar fi simpatici. Ei pot să ne placă esteticeşte, fiindcă mai totdeauna ei sînt şi nişte arteme. Femeia îmbrăcată în haine colorate şi stilizate, fardată şi geometrizată, nu este natură, aşa cum e natură sălbaticul tatuat. Şi fiindcă a venit vorba de sălbatic, va trebui, după d. Vianu, să lepădăm ulcelele preistorice, uneltele primitive, bijuteriile, şi uneltele de decoraţie şi, în sfîrşit, orice produs ne-

identificat, fiindcă în artă ne interesează şi sufletul artistului şi aici nu se găseşte artistul. Va trebui, pentru acelaşi motiv, să declarăm că *Mioriţa* e numai interesantă. Mai bine făcea d. Vianu dacă, mai puţin kantian şi mai modern, studia artele în chip pozitiv, clasificîndu-le de la simplu la complex, fără a le despărţi cu zidul chinezesc al teoriei capodoperei. Aceasta este obiecţia de principiu pe care o facem deocamdată, în nădejdea că vom avea altă dată prilejul să analizăm mai profund această operă interesantă, plină de vederi drepte în amănunte.

Vom sfîrşi cu observaţia că ne-a mirat lipsa materialului românesc din cartea d-lui Vianu. Nu este viu decît ce e bine simţit şi toţi esteţii dau pilde din artele naţionale. O carte nu se ridică prin abstragere, ci, dimpotrivă, poate face serviciul răspîndirii de cunoştinţe despre o cultură. Aproape nu ţi-ar veni să crezi că volumele au apărut în România, cînd vezi cum apar în ele veşnicele referinţe la *Hamlet, Faust,* Rafael şi Flaubert. Este însă o explicaţie. D. Vianu se ocupă numai de capodopere, ceea ce 1-a şi determinat să citeze o dată pe Eminescu, singurul, după d-sa, vrednic să formeze obiectul esteticii genialităţii."

Este limpede că G. Călinescu are o altă concepţie despre estetică şi că există o nepotrivire, cel puţin ideatică, între cele două personalităţi. Tocmai de aceea textul este interesant. Dincolo de împrejurare, Călinescu exagerează mult în problema „dragomirescianismului" lui Tudor Vianu, atît atunci cînd rediscută teoria capodoperei, a caracterului „normativ" al *Esteticii,* cît şi atunci cînd pune problema creaţiei populare sau a frumosului natural.

în finalul acestei note mai consemnăm şi recenzii semnate de Eugeniu Speranţia *(Libertatea,* 20 aprilie 1935), Dragoş Vrînceanu *(Curentul,* 26 aprilie 1936), Traian Herseni *(Sociologia românească,* nr. 1, ianuarie 1937).

Edgar Papu (în *Philosophia,* Belgrad, 1937, I—IV), N. Bagdasar (în *Zeitschrift fiir Âesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft,* 1938, 172—173) şi Ch. Lalo <în *Revue philosophique,* nr. 9—10, septembrie- octombrie 1936) semnalează peste hotare apariţia *Esteticii* lui T. Vianu.

După cum s-a putut vedea, *Estetica* a suscitat, la prima ei apariţie, o seamă de discuţii, purtate din puncte de vedere şi de orientări diferite, contrare chiar.

'Tudor Vianu a răspuns la o seamă din obiecţiile ce-au fost formulate. Asupra problemelor celor mai importante, în jurul cărora s-au născut polemicile, am crezut necesar, în încheierea acestei note, a oferi cititorului şi un nou punct de vedere, acel al esteticii marxiste, punct de vedere formulat de Ion Ianoşi, în prefaţa la ediţia a IV-a, mai sus menţionată. Dînd în continuare ample fragmente din acest valoros studiu, reamintim că şi ediţia noastră va cuprinde, la sfîrşitul volumului VII, obişnuita postfaţă asupra secţiunii, postfaţă în care analiza concepţiilor lui Tudor Vianu va înregistra o nouă şi cuprinzătoare exegeză.

Iată, aşadar, cum analizează Ion îanoşi, în 1968, unele din aspectele concepţiei estetice a lui Tudor Vianu, asupra cărora, în anii 1935—1936, am înregistrat discuţiile redate mai sus :

„Dacă în «caracterizarea generală» a valorii estetice şi-au făcut loc unele tendinţe autonomiste, concretizarea imediat următoare a relaţiilor dintre artă şi alte valori evidenţiază, dimpotrivă, una dintre laturile cele mai viabile ale esteticii lui Tudor Vianu, opusă tocmai «purismului». *Atitudinea estetică* (II, 2) reprezintă, după părerea noastră, un moment teoretic culminant al întregii *Estetici.* Convingerea filozofului cu privire la *totalitatea culturii,* la funcţiile *totalizatoare* ale artei, trebuie recunoscută, de astă dată, ca fiind foarte apropiată înţelegerii marxiste a *diversităţii* şi *unităţii* conştiinţei sociale.

Remarcabil este, înainte de toate, refuzul *estetismului,* al atitudinii de opacitate sau chiar ostilitate

față de alte valori culturale în afara celor artistice ; el este exprimat în termeni categorici, neobișnuit de categorici pentru un autor dornic să-și echilibreze totdeauna judecățile. De astă dată, trimiterile critice vizează chiar scriitori deosebit de stimați, precum Nietzsche, Flaubert sau Oscar Wilde, pe cît de ponderate ca text, pe atît de ascuțite în contextul în care sînt incluse. Vestejind «neatenția pentru realitate» și prețuirea, cu mult superioară, a expresiei față de acțiune, autorul surprinde alunecarea estetului din indiferența etică în imoralitatea fățișă, de exemplu în tentativa de a justifica o faptă josnică prin frumusețea ei. Abandonarea «totalității», el o consideră un simptom al dezumanizării, însoțit de «grave defecte umane» și care, în cele din urmă, înjosește esteticul însuși. Exaltarea unei singure valori în dauna celorlalte își este sieși fatală, sfîrșește prin a compromite tocmai obiectul adorației nemăsurate — argumentul acesta îl vor confirma toate manifestările extreme ale formalismului, vrăjmașe, în cele din urmă, fără voia lor, și formei.

«Atitudinea estetică», Vianu o concepe, dimpotrivă, ca o optică particulară în raport cu generalul, deschisă adică tuturor valorilor și bunurilor, o perspectivă centrată, și nu excentrică, o privire axiologică largă, laxă, liberă, asupra vieții întregi. Atitudinea estetică nu înlătură teoreticul sau moralul, ci asociază feluritele valori în interiorul unei structuri psihice, devine o modalitate de interpretare a realității."

„Vrăjmaș al arbitrariului, incoerenței și haosului, Tudor Vianu a ajuns să recunoască în mod firesc *valoarea normelor* în estetică ; și anume într-o vreme în care esteticii i se contesta din nou cu vehemență caracterul normativ, deoarece el ar impune, chipurile, o înțelegere anticipativă, falsă sau parțială a naturii frumosului și artei, ar altera spontaneitatea artistului, i-ar îngrădi libertatea și, în absența aceluiași factor spontan, contemplatorului i-ar răpi orice plăcere. In opoziție cu înțelegerea simplistă, mecanică, schematică, a metodei normative, care a generat în istoria esteticii nu o singură dată efectele nefaste menționate, incompatibile cu substanța intimă a operei de artă, a creației și receptării ei, Vianu susține interpretarea științifică, după care «norma» se suprapune «legii», legii reale, obiective, organice, și nu prescripțiilor subiectiviste și întîmplătoare ; «normele» nu fac adică decît să concretizeze caracterul științific al disciplinei date. Oricît de individuale și de inefabile, faptele conștiinței au o structură a lor lăuntrică, se corelează în chip necesar între ele, de aceea și cercetătorul trebuie să le știe ordona, în absența unor legități reale, esteticianului i-ar lipsi însuși obiectul de studiu, el n-ar mai avea ce și cum sistematiza ; înlăturînd norma-lege din cîmpul preocupărilor sale, omul de știință — orice om de știință — își reneagă menirea, forma sa de viață, sensul întregii sale munci. Prin lucida recunoaștere a acestui adevăr, Tudor Vianu a respins încă o dată, ca iluzorii, soluțiile preconizate de impresionism, intuitivism, iraționalism, a optat hotărît pentru o orientare științifică a esteticii. Fermitatea cu care și-a apărat această opțiune din chiar prima etapă a activității avea să se numere printre importantele impulsuri ale adeziunii sale ulterioare la filozofia marxist-leninistă."

„Așadar, fenomenologia l-a ajutat pe Tudor Vianu să înțeleagă structura intimă a operei de artă ; el a știut însă să-și tempereze elanul inițial, nu s-a limitat la descrierea «fenomenului pur», a înmuiat rigiditatea metodei folosite, a interpretat-o liber, rațional, uneori într-un spirit de-a dreptul nefenomenologic. Ca urmare, în cea mai «autonomă» parte a *Esteticii* — consacrată operei — se vorbește mai amplu ca oriunde despre «eteronomia' artei», studiul pur al esteticului — transmutat, ne amintim, din domeniul frumosului în al artei — e întreprins de pe poziții accentuat extraestetice, iar fenomenologul, adică esteticianul pursînge ni se înfățișează și sub multe alte ipostaze ale sale : ca istoric, sociolog,

etnograf, moralist, lingvist, logician, filozof. Axiologul, filozoful culturii, ne obişnuise cu investigaţii concrete în structura operei de artă : cercetătorul fenomenului artistic, al structurilor particulare, readuce în discuţie la tot pasul criteriul valorii, problemele filozofice, năzuinţa spre o totalitate a culturii umane."

„Concepţia artei ca simbol o întîlnim, sumar expusă, şi în capitolul *Formă şi conţinut* (III, 3) al ***Esteticii,*** autorul deosebind încă de pe acum «discursivitatea alegorică» şi «profunzimea simbolică» : alegoria presupune o legătură exterioară între semn şi semnificaţie, simbolul — interpenetraţia lor atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediaţie pentru a găsi semnificaţia în semn.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei separarea feluritelor valori subsumate în unitatea operei de acţiunea subsumării, de rezultatul estetic al acesteia. Cum se vede, Vianu e dispus să identifice *conţinutul* cu valorile ***extraestetice,*** eteronomice, iar ***forma*** cu «aparenţa» ***estetică*** finală şi autonomă (deşi recunoaşte pe parcurs diversele accepţiuni ale termenului de formă). Numind opera de artă «subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică», el pare a identifica arta cu forma — forma unui conţinut de fapt exterior ei, sau care reprezintă doar o posibilitate abstractă pînă a deveni realitate estetică, «aparenţă», formă. Poziţia e unilaterală, prelungeşte des amintita disjuncţie autonom-eteronom, estetic-extraestetic. în practică, ea este însă corectată din clipa în care se insi6tă — întemeiat şi categoric — asupra unităţii elementelor componente în chiar cadrul operei. Convingerea că ipotezele «idealistă» (=conţinutistă) şi «formalistă» sînt false deopotrivă, că într-o operă de artă «conţinutul nu este indiferent» sub raport estetic, că el nu apare decît în unitatea ei formală şi aceasta nu se întregeşte decît folosind conţinutul, că disocierea lor forţată reprezintă «o adevărată degradare estetică» se dovedeşte practic mai importantă decît distincţia autonom-eteronom, căreia, deşi menţinută, îi şi contravine. într-adevăr, admiţînd caracterul indivizibil al operei de artă, se recunoaşte implicit natura estetică nu doar a formei, ci şi a conţinutului ei.

Fuzionarea elementelor aparente într-o totalitate semnificativă o înlesneşte ***motivul*** (tipic şi individual), deşi se semnalează acele tendinţe artistice moderne — expresionismul ş.a. — care încearcă să transpună direct cuprinsul ideal în aparenţă, fără intermediul motivului, «fără subiect». Remarcabile sînt consideraţiile privind ***materialul*** operei de artă, a cărui însemnătate Vianu a intuit-o de timpuriu. «Funcţiunea estetică a materialului», virtuţile lui probitive sau solicitatoare în raport cu intenţia artistului, indicaţiile sau contraindicaţiile pe care le cuprinde, afinitatea necesară dintre valorile ideale şi materia în care se întrupează sînt clarvăzător subliniate de autor, căruia «purismul» îi apăruse dintotdeauna naiv şi steril, absolut incapabil să înţeleagă un domeniu spiritual alimentat în permanenţă de «impurităţile» vieţii materiale. Valorile de conţinut, aparenţa sensibilă a formei, motivul şi materialul operei sînt privite într-o indisolubilă, indestructibilă conexitate, reală şi ideală, naturală şi simbolică.

Paragrafele finale din ***Tezele unei filozofii a operei*** desăvîrşesc viziunea numitului capitol. Detaşîndu-se net de Hegel, care privea ***materia*** doar ca factor de limitare în manifestarea ideii, Tudor Vianu relevă meritul cercetării moderne «de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă». Materia folosită nu este niciodată amorfă, ci anterior formată de către natură sau om, artistul adaptează deci forma urmărită de el unei forme preexistente sau chiar precreate. Materia operei este unică şi imutabilă, ideea se cere materializată într-un anumit fel, schimbîndu-se elementul material se modifică impresia emanată de operă.

Forma, Vianu o concepe acum în trei înţelesuri, potrivit celor trei relaţii distincte : forma opusă ideii ; forma opusă masei ; forma opusă materiei. Se

insistă din nou asupra solidarităţii ideii cu aparenţa ei sensibilă, a imanenţei ideii în formă, atingînd în artă limita superioară, mai perfectă decît în limbă, tehnică, ştiinţă. Importantă este înţelegerea formei ca *unitas multiplex,* unitatea unor părţi. E schiţat un sistem al formelor unificatoare, de la static (grămezi, agregate) la dinamic (mecanisme, organisme), culminînd iarăşi în ideea operei, anume a operei de artă, sinteza umană «cea mai singular-individuală»."

„Tudor Vianu a delimitat, am văzut, scopul estetic «în sine» de scopurile extraestetice, forma artei — autonomă, durabilă, cvasi eternă — de conţinutul ei eteronom, vremelnic, istoric. Dar dacă pe adepţii purismului estetic aceeaşi distincţie i-a orientat către eliminarea tuturor «conţinuturilor relative» din artă, a tendinţelor sociale şi filozofice din literatură, a motivului din pictură, a elementului programatic din muzică, pe el, dimpotrivă, ea l-a întărit în hotărîrea de a studia condiţionările şi funcţiile sociale ale artei. Premisele teoretice unilaterale au fost absorbite şi, în bună măsură, anihilate de o tratare efectiv multilaterală a condiţiilor genetice şi evolutive ale artei. Vianu nu a ignorat defel izvoarele, implicaţiile şi efectele sociale ale operei de artă, dovadă o bună jumătate a părţii pe care în *Estetica* sa i-a consacrat-o."

„Raporturile artei cu religia, autorul le înfăţişează mai întîi tot pe temeiul sincretismului primitiv, al gîndirii magice (citîndu-i pe S. Reinach şi Levy-Bruhl), apoi în lumina influenţelor ulterioare şi mai complexe dintre ele. Vorbind de influenţa religiei asupra literaturii şi artei moderne, el adoptă ideea coroborării celor două forme de conştiinţă în producerea unui «entuziasm comun», a unei coincidenţe valorice superioare. Presupunerea o întîlnim şi în alte cîteva scrieri ale sale. Interesantă este, de astă dată, încercarea de a surprinde influenţa pe care o

exercită asupra artei religia şi biserica, celei din urmă refuzîndu-i-se vreo funcţie regeneratoare în epoca modernă. Acţiunea «îndrumătoare» a sentimentului religios asupra artelor este privită cu simpatie şi totodată cu discreţia proprie raţionalistului convins, reţinere care explică şi puţinătatea reflexiilor ulterioare pe această temă.

Să ne oprim acum asupra felului în care sînt concepute relaţiile artă-muncă şi artă-viaţă socială. Prima — o temă de cugetare constantă a esteticianului nostru — este reluată în acest capitol pe baza cunoscutelor opinii ale economistului german K. Bucher despre rolul muncii în geneza artelor. Necunoscînd sau neapreciind la justa lor valoare cercetările marxiste cu privire la condiţionarea social-economică a artei primitive, Vianu recunoaşte totuşi însemnătatea acesteia, dar o şi limitează apoi, probabil tocmai fiindcă ipotezele în cauză îi parvin pe căi lăturalnice, prin explicaţii sociologist-vulgare. El înţelege rolul imens al muncii în raport cu arta primitivă şi relevă, chiar în raport cu formele artistice evoluate, culte, ponderea muncii pe planul conţinutului şi al tehnicii artistice, explică disocierea profesiei de artist şi de meseriaş, survenită după antichitate şi Renaştere, diferenţierile dintre artă şi tehnică, frumos şi util, prin a cărei teoretizare s-a făcut atît de cunoscut Immanuel Kant.

Fără a răspunde deocamdată întrebării dacă această «eliberare» a artei moderne de tehnică, de condiţiile «muncii profesionale», trebuie sau nu salutată (curînd, dialecticianul va surprinde progresul şi regresul «autonomizării» artei), Vianu trece la înfăţişarea relaţiilor ce se ţes între artă şi societate, în cîteva direcţii : arta ca expresie a vieţii sociale, funcţia socială a artei, influenţa sa asupra publicului căruia i se adresează. «Provenienţa socială» a artei e confirmată prin numeroase observaţii, ca şi «influenţa cauzativă» a vieţii asupra artei, anume cea pe plan politic (e drept, reconstituită pe urmele, vădit insuficiente, ale lui Ch. Lalo). Se admite, tot astfel, «finalitatea colectivă» a artei, afirmarea, prin inter-

mediul ei, a «conştiinţei de grup», valoarea ce o obţine în «promovarea solidarităţii sociale». Arta sprijină sau provoacă mişcările «de opinie ale sensibilităţii colective», cum a demonstrat-o, dealtfel, teoria lui Taine (cuprinzînd «o însemnată parte de adevăr»), negaţia sau compensaţia societăţii fiind tot o expresie a ei. Această condiţionare o exemplifică şi raportul dintre «război şi literatură», pe care însă Ruskin l-a supraevaluat. In fine, importanţa socială a artei se vădeşte în raport cu publicul, al cărui gust, ale cărui preferinţe le modelează. Publicul se orientează spre anumite valori artistice din motive estetice şi sociale în acelaşi timp, deşi în epoca modernă se remarcă unele discrepanţe ale acestor «două energii solidarizate», disocierea dintre social şi estetic împrumutînd vieţii artistice moderne o «mobilitate interioară» pe care arta altor vremuri n-o cunoscuse.

La lectura paragrafului consacrat condiţionării sociale a artei, ca şi la a aceluia despre fundamentele ei tehnice, frapează capacitatea autorului de a-şi păstra şi totodată depăşi limitele. Pe de o parte, el se referă permanent la surse pre şi nemarxiste, unilaterale, pasibile de corective esenţiale ; preluînd însă unele din prejudecăţile lor, le şi ştie corecta, nu atît printr-o viziune clară, definitivă, ştiinţifică asupra funcţiei sociale a artei, cît mai ales cu ajutorul proverbialului său bun-simţ, care-l fereşte «instinctiv» (cu instinctul raţionalistului, cu urechea atentă la semnalele realităţii) de neadevăr. Paradoxal, viziunea obţinută astfel este superioară celor pe marginea cărora — Biicher, Ruskin, Taine ş.a. — s-a constituit: rămînînd nemarxistă, ea se şi apropie în unele privinţe de marxism. Iată motivul pentru care nici în acest caz esteticianul nu a trebuit mai tîrziu să-şi revizuiască din temelii părerile, ci doar să le prelungească, întregească, definitiveze."

„Situată la mijlocul evoluţiei lui Tudor Vianu, *Estetica* acorda şi ea atenţia cuvenită dificilei probleme pe care marxismul a explicat-o în lumina

mecanismelor capitaliste de înstrăinare a omului de mediul său, de procesul şi produsul muncii sale, de valorile civilizaţiei, de om, de sine însuşi. In concluzia capitolului despre eteronomia artei se enumera tocmai factorii care concură la «autonomizarea» ei şi momentele acestui proces, început sub influenţa burgheziei italiene renascentiste, continuat de sub a burgheziei flamande, olandeze şi franceze a veacurilor următoare, ajuns, în cele din urmă, la concepţia «artei podoabă», iar în manifestările sale limită — la teoria «artei pure», la ideile lui Hanslick şi ale abatelui Bremond. Vianu distinge şi de data aceasta «folosul» şi «primejdia» diferenţierilor valorice, autonomizarea însemnînd concentrarea puterilor artistice subiective, densitatea crescută, cantitativă şi calitativă, a operei dar şi specializarea şi îngustarea, uneori excesive, ale procesului creator, ale esenţei şi funcţiilor artei. Desprinderea frumosului din complexul vieţii sociale s-a întovărăşit cu «revărsarea unui val de urîţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti», iar înăuntrul artei — cu un esoterism, rafinat dar decadent, care o izolează în mod fatal de «sufletul mulţimii». Divorţul dintre artă şi public, o artă ce nu doreşte să ştie nimic de valori eteronome şi un public lăsat pradă mediocrităţii, trebuie anulat ; nu există imperativ mai arzător decît ca arta să se lase iarăşi pătrunsă «de spiritul timpului», înfăţişîndu-i omului contemporan «destinul şi aspiraţiile lui».

Aceste constatări i-au părut autorului atît de esenţiale, încît, în ciuda spiritului său laconic, sobru şi organizat, el le-a reluat totuşi, peste nu multe pagini, la capătul părţii a treia a Esteticii. Se insistă aci mai ales asupra ideii că în cazul în care arta şi-ar asuma după Renaştere şi romantism încă o dată o funcţie conducătoare în civilizaţia modernă, lucrul nu s-ar putea realiza în detrimentul tehnicii industriale şi al structurilor sociale dezvoltate, ci doar într-o armonioasă împletire cu ele. Vianu nu împărtăşeşte deci utopiile retrograde ale adversarilor civilizaţiei ; el speră într-o reîntîlnire a artistului cu *homo jaber,* arta nefiind în definitiv decît

«sublimarea meşteşugului în joc», prin natura sa predestinată să se reaplece asupra meşteşugului, înnobilîndu-i structura. El prevede chiar o anumită împletire a unicităţii artistice obligatorii cu scrierea tehnică, cu o pondere a elementelor evident diferită în cazul maşinii şi al valorii prin excelenţă estetice. Omul poate deci spera la asocierea profesionismului modern cu aptitudinile sale artistice, prin care atît arta cît şi munca îşi vor găsi drumul «către o condiţie mai demnă şi mai umană».

Pledoaria pentru o artă inspirată din viaţă şi susţinînd viaţa, specializată, dar beneficiind de virtuţile muncii şi multiplicînd aceste virtuţi, pledoaria care încheie analiza fenomenologică a operei de artă, analiză devenită între timp istorică şi sociologică în egală măsură, confirmă disponibilităţile relativ timpurii ale autorului, chiar dacă abstracte şi nici de el însuşi recunoscute, faţă de obiectivele orînduirii socialiste. Opţiunea ulterioară se întrezărea încă de pe acum posibilă !"

„Opera de artă fiind întreţinută cu motive eteronome, e normal ca artistul creator şi publicul receptor să aibă o natură tot eteronomă. Autorul a dat glas acestei convingeri cu multe ocazii, între care şi în *Estetica* sa. Motivele eteronomice ale creaţiei le trădează, potrivit spuselor sale : fie nevoia artistului de a se elibera de un preaplin al sentimentului, transformînd, de pildă, o suferinţă reală în cîntec sau imagine (asemenea lui Goethe în *Suferinţele tinărului Werther),* fie invers, întregind prin artă o insuficienţă (asemenea lui Holderlin, care, în al său *Hyperion,* a împlinit un destin nerealizat prin figura ideală a Diotimei), fie nu rolul de eliberare sau întregire a artistului, ci de afirmare a sa (de aci însemnătatea mărturisirii în artă, a afirmaţiei de sine, bine pusă în lumină de Nietzsche). Exprimîndu-şi punctul de vedere asupra lumii, creatorul militează pentru o anume atitudine, doreşte să cîştige o influenţă asupra publicului său. înseamnă că artistul se află într-o relaţie intimă cu viaţa, de apropiere sau depărtare, de simpatie sau antipatie, îi este îndatorat vieţii, şi uneori înstrăinat de ea, într-o stare de adversitate sau dor de viaţă. Aplecîndu-se asupra cazurilor de solitudine sau de poziţie dureroasă — pe baza mărturiilor lui Andre Gide, Jacob Wassermann, Flaubert, Jules de Goncourt, Guy de Maupassant — autorul încearcă să le găsească explicaţia în condiţiile vieţii moderne, complicate şi precare, şi se gîndeşte la modalităţile regăsirii unui acord între creator şi lumea sa. în acest context e invocat, cu multă afecţiune şi cu ataşament spiritual niciodată dezminţit, Thomas Mann, artistul care, după opinia lui Vianu, a izbutit să arunce o punte între viaţa comună şi cea artistică, să aplaneze conflictul dintre etic şi estetic, respingînd negativismul etic, ca şi desconsiderarea esteticului, şi înălţîndu-se astfel la rangul uneia din «cele mai înalte conştiinţe ale vremii noastre».

Valorile estetice se îmbină şi se cer îmbinate cu cele etice nu numai în cazul artistului, ci şi al contemplatorului artei. în sufletul acestuia din urmă acţionează motive eteronomice înrudite cu ale creatorului. Aceste motive pot fi diverse şi invers, generate, în cazul snobismului, de dorinţa unor indivizi de a se şti clasaţi într-un public rar şi distins, sau (notaţie semnificativă !) manifestîndu-se sub forma simpatiei pentru valorile artistice noi şi revoluţionare, din partea celor ce doresc inovaţia şi răsturnarea în ordinea socială generală. «Inconformismul estetic» îşi sporeşte rîndurile cu adepţi ai «inconformismului social», iar «conformismul estetic» se alimentează dintr-un «conformism social» — iată încă o dovadă a dependenţei artei în viaţă !

Considerînd teoria artei ca joc «una din cele mai puţin psihologice» pe care le-a produs speculaţia

mai nouă, Tudor Vianu ajunge să conteste, în *Tezele unei filozofii a operei,* însăşi noţiunea «dezinteresării» în artă. Interesul de a crea, spune el, trebuie inclus printre cele mai profunde interese umane, de aceea teza unei «activităţi dezinteresate» ne apare total inconsistentă. «A nesocoti caracterul profund, grav şi uneori eroic al interesului artistic înseamnă a comite una din cele mai grave erori ale psihologiei artistului.»"

ADDENDA

Proiect de prefaţă

Proiectul (care era iniţial destinat a deschide *Estetica)* a apărut mai întîi în *Viaţa românească,* nr. 5, mai 1938, apoi în *Studii de filozofie şi estetică,* Ed. Casa Şcoalelor, 1939 (de unde îl reproducem). Textul e neterminat. Primul paragraf, adăugat ulterior primei redactări, dă precizările necesare cu privire la oportunitatea publicării acestui text la care autorul renunţase : *Proiectul* a fost dat publicităţii şi ca un răspuns şi ca o încheiere la polemicile declanşate de *Estetică* sau la unele obiecţii apărute în cursul receptării primei ediţii. Este interesant a observa că Tudor Vianu a anticipat o parte din ele, dar a cre^ut^.- în claritatea punctului său de vedere, ce ar fi trebuit „a se impune de la sine".

Ulterior, Tudor Vianu a socotit încă neîndestulătoare chiar şi precizările, teoretizările cuprinse în *Proiect,* şi astfel a rezultat *Prefaţa la ediţia a II-a,* ce trebuie citită şi ea ca o continuare a răspunsurilor date în polemici (vezi nota anterioară), dar şi ca o parţială revenire teoretică asupra Proiectului, cuprinzînd accentuări ce au şi unele adrese precise, dar şi unele caracterizări „impersonale" privind concepţiile sale, asupra cărora recenziile nu au insistat îndeajuns (ideea artei ca muncă, problema sistemului etc). încît, azi, cea mai logică lectură a *Esteticii* şi dosarul ei ar fi următoarea : textul „sistemului", apoi nota noastră privind dosarul — polemicile, obiecţiile, aprecierile şi situarea în context — urmată de *Proiect* şi, în sfîrşit, de *Prefaţa la ediţia a II-a* (1939). Cea mai logică şi... cronologică totodată.

INDICI

INDICE DE MATERII*

A

* *Indicele de materii* publicat de T. Vianu în cele trei ediții antume ale *Esteticii* a fost revăzut •și completat de Nadia Lovinescu.

D

E

F

G

H

M

N

O

R

S

Ş

T

U

V

INDICE DE NUME *

A

B

* Alcătuit de Nadia Lovinescu.

D

E

H

K

M



N

O

Q

R

U

W

CUPRINS

ESTETICA

Partea 1

PROBLEMELE PRELIMINARE ALE ESTETICII

Partea a II-a

VALOAREA ESTETICĂ

Partea a III-a

OPERA DE ARTA

Partea a IV-a

STRUCTURA ŞI CREAŢIA ARTISTICĂ

Partea a V-a

RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

ADDENDA